Petru BEJAN

LUMEA ARTEI

Tîrcoale critico-hermeneutice

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE*

Colecția *ARTĂ ȘI FILOSOFIE* (2)

Petru BEJAN (n. 25 octombrie 1963, în Hălăuceşti, jud. Iaşi) este șeful Departamentului de Filosofie din cadrul Universității „Al.I. Cuza” Iaşi, editor al revistei *Hermeneia – Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism* și preşedinte al Fundației Academice Axis. Domenii de interes: estetică, istoria şi filosofia artei, antropologie artistică, critica de artă, hermeneutică, semiotică vizuală. Este autor, între altele, al volumelor: *Istoria semnului în patristică şi scolastică* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăților* (2004), *Amurgul frumosului* (2012). Colaborează la volumele: *Cultură şi personalitate* (1991), *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice* (1996), *Alternative hermeneutice* (1999), *Limitele interpretării* (2001), *Interpretare şi ideologie* (2002), *Adversus Heresis. Filosofie creştină şi dialog cultural* (2007), *Estetica și artele astăzi* (2010), *Knowledge and Action within the Knowledge Based Society* (2011).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BEJAN, PETRU
Lumea artei : târcoale critico-hermeneutice / Petru Bejan. - Iaşi :
Editura Fundației Academice AXIS, 2012
ISBN 978-973-7742-92-6
7

Pe coperta I: Tudor Pătrașcu, *Golem*
Pe coperta IV: Adina Tofan, *Portret*

ISBN: 978-973-7742-92-6

Petru BEJAN

LUMEA ARTEI

Tîrcoale critico-hermeneutice

Editura Fundației Academice Axis
Iaşi – 2012

CUPRINS

Cuvînt înainte

La fel ca și oamenii, cărțile au poveștile lor. „Istoria” celei de față a început acum cîțiva ani, nu mulți, cînd am fost pus în situația – inedită la vremea aceea – de a inaugura o expoziție. Artiștii care îmi întinseseră nada, mai toți din generația nouă, invocau atunci necesitatea unui discurs critic alternativ la cel cu care publicul galeriilor de artă fusese familiarizat. Presupun că nu am decepționat întru totul sau că prestația discursivă a satisfăcut oarecum așteptările. Au urmat alte ocazii, dese și diverse: vernisaje, lansări de proiecte, editări de reviste, colaborări la cataloage de expoziții și albume de pictură, tabere de creație, colocvii și simpozioane – toate încurajînd un mai bun acroșaj între filosofie și artă. Intrasem, aproape fără voie, într-un inepuizabil carusel al evenimentelor vizuale, ceea ce mi-a îngăduit să cunosc îndeaproape praxisul artistic și tendințele lui actuale. „Lumea artei”, de altfel, cel puțin așa cum fusese gîndită de esteticienii veacului trecut (G. Dickie, A. Danto), dar și cum se profilează ea în realitate, mi s-a părut întotdeauna un teren seducător, vrednic de tatonat.

Volumul își propune să evoce dintr-o dublă perspectivă, critică și hermeneutică, intimități ale „lumii artei” contemporane. Sînt descrise și, pe cît posibil, interpretate proiecte vizuale dintre cele mai ingenioase, aparținînd unor artiști

cu certă disponibilitate euristică, scoțînd în evidență „mitologiile individuale”, adică intențiile lor semnificante, plaformele estetice și mesajele de fundal. Atunci cînd a fost cazul, am accentuat mizele speculativ-simbolice, estompînd, în schimb, referințele biografice irelevante, ca și patetismul elogiativ de salon. Selecția autorilor și a lucrărilor este una subiectivă, parțială, conjuncturală, dictată de împrejurări și afinități.

Deși titlul sugerează o deschidere atotcuprinzătoare, conținutul ar putea întrucîtva să-l contrazică. Fiecare secvență textuală presupune o focalizare strictă, particulară, circumscrisă „colțului” de lume, fatalmente periferic, în care ne situăm. Cititorul este astfel invitat să reunească piesele unui *puzzle* destructurat aleatoriu. Regrupînd cu grijă părțile, secvențele disparate, acesta ar putea obține în final imaginea condensată dar realistă a întregului.

Ca și la precedentul volum (*Amurgul frumosului*), punctul de plecare în configurarea de ansamblu l-au constituit cronicile publicate în *Ziarul de Iași*, pe parcursul ultimului an și jumătate. Avînd avantajul unei „prize” mediatice săptămînale, ele au atuul actualității, dar și pe cel al accesibilității imediate, fiind adaptate exigențelor receptive ale publicului larg, interesat să se apropie treptat, prin învăluiri concentrice, spiralate, de miezul veritabil al artei, acolo unde se mai pot exersa cu folos atît capriciile privirii, cît și ispitele vînătorii de sens. Să-i dăm tîrcoale, așadar, împreună...

Iași, martie, 2012

Obedienţă sau erezie?

În cuvintele ce prefaţează *Un secol de arte frumoase la Iaşi*, autorul – criticul Valentin Ciucă – face un bilanţ al meritelor Şcolii plastice autohtone. Încă de la 1860, anul înfiinţării Şcolii de Belle Arte şi a Pinacotecii, pot fi consemnate nume şi etape de referinţă în configurarea unei tradiţii locale, distincte şi unitare. Ion Boromir, Gheorghe Lemeni, Gheorghe Năstăseanu, G. Şiller, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, C.D. Stahi, Emanoil Bardasare, Octav Băncilă, Theodor Pallady, Otto Briese... au avut, fără dubiu, rol inaugural. Perioada interbelică îi consacră pe N.N. Tonitza, Ştefan Dimitrescu, Francisc Şirato, Oscar Han. Urmează nume precum cele ale pictorilor Eugen Ştefan Bouşcă, Mihai Cămăruţ, Victor Mihăilescu Craiu, Nicolae Popa, Călin Alupi, Costache Agafiţei, Corneliu Baba, Petru Hârtopeanu.

Şi sculptura a fost strălucit reprezentată la Iaşi, Ion Irimescu reuşind să mobilizeze în jurul său talente ca Iftimie Bârleanu, Vasile Condurache, Vladimir Florea. După Război, elementele de continuitate au alternat cu presiunile ideologice şi cu îndemnurile de raliere partinică. Soluţiile evazive nu au lipsit, cum nici formele excesive de obedienţă. Mulţi artişti însă au căutat să se salveze prin eschivă şi ironie.

Una din observaţiile critice ale lui Valentin Ciucă mi-a atras în special atenţia: la artiştii moldoveni „s-a manifestat o anumită lentoare în preluarea esteticii avangardiste, poate prea rebelă în raport cu marea lecţie a naturii şi a vizibilului. La Iaşi ereziile n-au creat adepţi, dar nici n-au fost

contestate. Pur şi simplu n-au existat. Cosmopolitismul nu i-a atins, iar boema ieşeană n-a produs «artişti blestemați», ci doar convivi hîtri şi guralivi, nostimi şi indiferenți la insurecții prea zgomotoase”. Luată *ad-litteram*, observația mi se pare şi justificată şi corectă. Iaşul a impus multă vreme în arta autohtonă o direcție mai curînd conservatoare, clasicistă, fixată în canonul estetic al *frumosului,* croit în tiparele sale predilecte – peisajul şi portretul.

Să fie însă inapetența spre inovație sau inadecvarea la temele şi tehnicile occidentale motive de compensare şi jubilație provinciale? Eu unul aş vedea aici semnele unui cert deficit. „Marea lecție a naturii şi a vizibilului” şi-a epuizat resursele în pictura europeană de cel puțin un secol. Privită retrospectiv, detaşarea artiştilor moldoveni de inovațiile şi tendințele vremii trebuie să fi fost o opțiune desuetă şi vădit anacronică. Spiritul boem, convivialitatea etilică şi predispozițiile ludic-umoristice de conjunctură țin de un model romantic depăşit, păgubos în esență, care nu putea decît să le atenueze din anvergura şi credibilitatea necesare.

Între artă şi spațiul care o face posibilă se statorniceşte o relație de contagiune. Asamblat în cadre nostalgic-identitare, spiritul moldovean al „locului” a fost excesiv idilizat. O constatăm în pictură. „Transfigurate” artistic, străzile, clădirile, potecile, poienile, bălțile, rîurile, pajiştile „de la noi” încîntă ochiul, dar odihnesc mintea. Avem în plastica ieşeană de dinaintea lui '89 prea multă natură şi sensibilitate, dar prea puține proiecte, imaginație şi idei. Artiştii oglindesc rusticul, mirificul, drăguțul, delicatul, cochetul, senzualul în formule discrete, lipsite de ostentație, însă și inocente estetic. Precaritățile stilistice și de „perspectivă” explică miza lor scăzută pe simezele occidentale, defel

interesate să expună unui public tot mai exigent simfonia monotonă a colinelor mioritice, chiar și acoperite de o vegetație exuberantă, frumos colorată.

Hiperbolizarea nesăbuită a trecutului este la fel de neproductivă ca şi contestarea sau minimizarea lui. Cum se raporteză însă artiştii de azi la ceea ce numim „tradiție”? Sînt vizibile semnele continuității? Dar cele ale eventualelor primeniri? Se pare că în zilele noastre tradiția acționează recesiv; este prezentă, chiar fără să fie asumată. „Genealogiile” artistice de acum nu se mai revendică şi nici nu se asumă zgomotos în ordinea vreunei glorioase filiații locale. Obediența paideică este una recentă, facultativă şi punctuală, dezregionalizată. „Clasicii” sînt cel mult respectați, nu şi imitați.



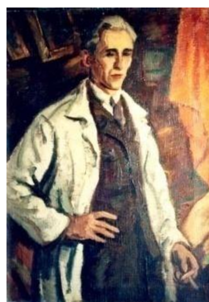
Teodor Pallady, *Autoportret*



Nicolae Tonitza, *Autoportret*



Octav Băncilă, *Autoportret*



Ştefan Dimitrescu, *Autoportret*



Corneliu Baba, *Autoportret*

Zelul schimbărilor este însă de netăgăduit. Spiritul cosmopolit-pragmatic se substituie treptat celui vetust, localist şi leneş. Avem deja cîțiva artişti care au optat pentru limbaje personale, de respirație occidentală – din păcate mult mai vizibili în galeriile din străinătate decît în orgoliosul nostru tîrg bahluian. Ignorînd performanțele recunoscute de alții, în spații de reală consacrare, critica de artă autohtonă riscă a se situa într-o paradigmă culturală îngustă, vădit provincială. În loc să celebreze fără discriminare „clasici" neconfirmați ori cohorte fudule de anonimi locali, cred că aceasta ar trebui centrată prioritar pe vectorii noutății și ai europenității – chiar dacă uneori ni se par stridenți, provocatori sau ostentativi. Cîtă vreme cărțile „cuminţeniei" estetice și „fidelității" față de tradiție nu s-au dovedit cîștigătoare, de ce n-am paria pe opusele lor?



Corneliu Baba,
Regele nebun

„Arca” lui Podoleanu

Adrian Podoleanu – unul din cei mai prețuiți pictori ieşeni de azi – a trecut de curînd Styxul. Deşi l-am prețuit ca artist, nu am apucat să-l cunosc personal. Am sperat să o pot face la ultimul său vernisaj, cel de la Galeriile „Dana”, dar, parodiind involuntar postmodernitatea, autorul însuşi a lipsit.

Între lucrările expuse, *Brigada* ocupă o poziție centrală. Mulți au văzut în tabloul din 1976 o bună ilustrare a solidarității de breaslă şi a omogenității Şcolii plastice ieşene. Ce se vede la suprafață? Un grup relativ compact, plasat în dezordine studiată la marginea unei suprafețe lacustre. Pare a fi un colț al Deltei sau un chei al acesteia. E seară, se întrezăreşte pătrarul de lună; berze, pescăruşi, nuferi, broaşte întregesc fundalul. Tonalitatea cromatică



este pronunțat negativă; predomină nuanțele de bej, gri şi maro. Grupul este divizat; o parte – pe mal, situat frontal, ca într-un cor dispus aleatoriu, în pîlcuri mici şi locuri diferite. În planul apropiat, două din personaje împart aceeaşi barcă.

Există multă ironie în compoziția lui Podoleanu. Pare evident că autorul răspunde unei comenzi ideologice. I s-a cerut, pesemne, să redea specificul „muncii artistice" şi entuziasmul confraților care o săvîrşesc. Obiectul „efortului" specific este... pescuitul. Chiar şi aşa, „brigada" pare surprinsă într-un moment de relaxare. Unii din membrii ei se odihnesc în picioare, alții stau aşezați în diverse postúri. Chipurile celor prezenți sînt redate cu acuratețe. Cîțiva se răsfață fumînd (Dan Hatmanu, Constantin Radinschi, Dimitrie Gavrilean), alții sorb pe furiş din licori camuflate (Dimitrie Căileanu), toți însă „fac" ceva sau mimează în felul lor activitatea. Privirile par reci, indiferente, ca şi cum grupul ar fi dezbinat sau alcătuit fără criteriu.

Nici un gest nu trădează simpatie reciprocă ori complicitate vizuală. Ai spune, dimpotrivă, că „brigadierii" artişti se nesocotesc reciproc. Folosind perspectiva inversă, autorul evită discriminări de planuri. Poate şi motive de nemulțumire. Toți sînt la fel de vizibili şi de preocupați. Privesc „departe" sau în gol. În mijlocul echipei, la înălțime, într-o poziție studiat-histrionică, Dan Hatmanu îşi contemplă admirativ pipa. Este cel care, fără a investi efort, pare să culeagă roadele și laudele nu totdeauna meritate. Criticul şi profesorul Radu Negru – drag mie în vremea studenției ieşene – este înconjurat de cărți, semn al muncii intelectuale pe care o presta onorabil. În aglomerarea de chipuri pot fi recunoscuți, între alții, Vasile Condurache, Nicolae Matyus, Petru Hârtopeanu, Ion Petrovici, Ioan

Gînju, Ion Antonică, Ştefan Hotnog, Mihai Cămăruț, Ion Neagoe, Alexandru Ichim, Vladimir Florea, Gherorghe Brădățeanu, Gheorghe Maftei, Costache Agafiței, Vasile Istrati, Victor Mihăilescu-Craiu, Constantin Nicolae, Corneliu Ionescu, Liviu Suhar...



Prim-planul *Brigăzii* este confiscat de o barcă ancorată la mal. La un capăt îl găsim pe însuşi autorul, cu mistria în mînă, amestecînd îngîndurat grămada de peşte care-i ajunge pînă la înălțimea genunchilor. Entuziasmul pare să-l

ocolească. O ulcică de lut (apă? vin?) odihneşte într-un colţ al bărcii. La celălalt capăt, răsucit cu faţa spre grupul răsfirat pe mal, sculptorul Iftimie Bârleanu pare pe picior de plecare.

Morala de primă instanţă? Artiştii sînt solidari cu efortul de zidire a lumii noi la care sînt mobilizaţi. Ca şi ceilalţi truditori ai patriei, muncesc disciplinat, exemplar, în echipă. Mesajul disimulat? Dincolo de constrîngerile colectiviste şi atelările ideologice, artistul este un solitar. Singura solidaritate asumată este cea de breaslă, incompatibilă cu orice proiect de omogenizare impusă. Înregimentarea este doar aparentă. Fiecare lucrează pentru sine, nu în vederea unui scop utopic, „mai înalt”. De aceea, „brigada” este, în esenţă, suma individualităţilor distincte, inadezive la asocieri de faţadă.

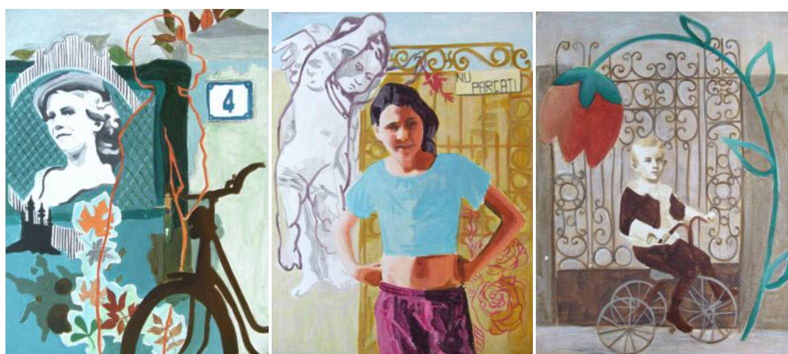
Ca şi *Arca lui Noe*, barca lui Podoleanu pare a fi soluţia salvatoare; vehicul plutitor, dar şi refugiu. De ce barca? Poate pentru că este un simbol al trecerii şi al supravieţuirii. Slobozită din ancoră, dă iluzia libertăţii; cu ea străbaţi ape tulburi, te strecori, te sustragi ordinii impuse şi cauţi o alta, personală, eliberată de constrîngeri şi frustrări. Un prieten, *hobby*-ul favorit, meseria bine făcută... rămîn bucuriile simple, însă de preţ.

A „citi” *Brigada* doar ca ilustrare ironică a unei presupuse solidarităţi de grup, mi se pare facil şi neplauzibil. În ce mă priveşte, aş prefera să văd în tablou un mesaj parodic, voit ambiguizat, menit în aparenţă să confirme expectanţele ideologice, dar în fapt să ridiculizeze dogmatismul acesteia. În vremuri potrivnice, artistul refuză alinierea; stă în... *arca* lui, caută refugiul potrivit, dar şi direcţia cea bună, salvatoare. Le-o fi găsit Adrian Podoleanu în lumea noastră?

O poetică a ornamentului

Solidară cu tradiția artei *pop* americane, cu experimente ale avangardei europene din veacul trecut şi cu tendințele esteticilor curente, Beatrice Anghelache ne invită să vizualizăm la „Cupola” tuşele unei „poetici a ornamentului”, centrată pe o asumare subiectivă a timpului. Lucrările expuse (fotografii, tablouri, mobilier, instalație video) caută să „spațialize” simbolic timpul, convertindu-l în tipare obiectuale imediat perceptibile şi interpretabile.

Retrospecțiile autoarei pun în joc sugestiile unui imaginar exuberant, contaminat de nostalgia lumilor pierdute sau uitate, recunoscute și recuperate în florilegiile – sobre sau extravagante – ale decorurilor şi ornamentelor de altădată. Decorăm spații publice şi private, după cum şi pe cele intime sau imaginare. Înfrumusețăm cu gust şi



eleganță, alteori cu stîngăcie şi nepricepere, lucruri de care ne înconjurăm, înfrumusețăm sau schilodim corpuri în canoanele schimbătoarelor mode. Mintea însăşi poate fi „mobilată” în categoriile estetice afine, dar şi cu ruinele unor amintiri neplăcute.





Beatrice Anghelache propune un ingenios excurs plastic în jurul unor teme care vorbesc, între altele: despre ornament ca fundal al unor narațiuni virtuale, în care evoluează personaje anonime, de vîrste diferite (*age-deco*); despre proteica, protectoarea, dar şi reprimanta întîlnire cu celălalt; despre capriciile vîrselor survolate şi sacralizarea obiectelor derizorii, ridicate la rolul de talisman afectiv (*ego-deco*); despre felul în care *kitsch*-ul poate deveni ornament identitar al unei lumi periferice, primare, lipsită de resurse şi rafinament; despre cum urîtul poate fi pretextul unor prelucrări parodice (*balkan-deco*); despre frustrările, spaimele şi obsesiile trecute (*mind-deco*); despre echilibrul ornamental al porților bucureştene, dindărătul cărora te urmăresc priviri inocente, copilărești, dar și umbrele cochetelor de altădată.

Buna administrare a tehnicilor picturale şi armarea acestora la un inedit substrat speculativ dau o notă distinctivă întregului proiect.

Spațiul nostru cel de toate zilele...

Între pictorii din generația nouă, Marinela Botez şi Claudiu Ciobanu se detaşează într-un mod aparte. Îi recomandă, în egală măsură, buna administrare a tehnicilor picturale, inteligența asumării proiectelor, coerența şi consecvența expunerilor publice, curajul implicării în evenimente de anvergură. Deşi au profiluri artistice distincte, cei doi se completează inspirat; împărtăşesc fervoarea căutării ideilor, convertindu-le apoi în suporturi vizuale atractive. Din punct de vedere tematic, încearcă să concilieze înclinațiile personale cu tendințele curente din „lumea artei". Ultimii ani îi surprind preocupați de probleme sociale (cum gestionăm spațiul şi timpul în care trăim?); de proiecția ideală a fericirii visate (cum putem experimenta o lume fără cusur, ferită de uzura şi precaritățile cotidianului?); de stările şi emoțiile „înscrise" în arhiva jubilațiilor de cuplu (care sînt secvențele memorabile, trăite cu maximă intensitate?). Aş evoca aici doar cîteva din ultimele isprăvi expoziționale, înşirate pe o axă culturală care leagă Iaşul de Washington, Tel-Aviv, Berlin şi Bucureşti...

Ambiguitatea situării noastre în spațiu a fost leit-motivul expoziției comune propuse la „Cupola". *Apartamentul* conceput de Marinela Botez şi Claudiu Ciobanu este pretextul vizual al unei dezbateri despre libertate, sociabilitate şi intimitate, consumate în geografia convențională a Oraşului. Problemele sînt prefigurate interogativ. Care sînt *toposurile* noastre privilegiate? Unde ne putem simți, fie şi

la răstimpuri, cu adevărat „acasă”? Care este locul propriu al fericirii personale? Spațiul public (strada, parcul, *mall*-ul)? Cel privat (casa, grădina, apartamentul, balconul cu flori)? Cum conciliem idealurile proprii cu exigențele de cuplu, de grup sau comunitare? Care sînt şansele de a administra nestingherit cei cîțiva metri pătrați de intimitate, îngăduită parcimonios în interiorul junglei urbane?



Marinela Botez, *Apartament,* 2009



„Arc de triumf” al familiilor abia încropite, templu al urbanismului excesiv, aberație verticală, coloană a precarității, semeție stridentă şi insalubră, *Blocul* izolează fără a proteja, închide fără să deschidă. Multiplicat în exces, el transformă centrul în periferie, cartierul în mahala, împrumutînd însemnele (in)estetice ale acestora. Alveolă transparentă acustic, dar opacă vizual, „celulă” neprietenoasă de beton, loc al socializărilor conjuncturale, apartamentul recreează în soluții surogat – artificiale şi miniaturale – spațiul ideal visat de fiecare. El te apropie aparent de Cer, dîndu-ți uneori iluzia libertății şi a intimității, dar te îndepărtează oarecum de ceilalți. Devii „străin” într-o lume ostilă, „oaspete” provizoriu, dar şi „ostatec” al interioarelor standardizate. Este apartamentul de zi cu zi coşmar sau consolantă realitate? Loc de refugiu sau oază a nesperatelor satisfacții conjugale?

Recompunînd – uneori cu realism, alteori simbolic şi alegoric – priveliștea cenuşie a spațiilor urbane obișnuite, Marinela Botez şi Claudiu Ciobanu au oferit pretextul unui dublu exercițiu, de reflecție în canon existențialist și de critică socială, derulate într-o ambianță vizuală sugestivă, inspirat organizată.

Ciclul *Emoțiilor arhivate* propune un parcurs al istoriei afective comune, luînd prezentul drept cadru de referință pentru cîteva „iconologizări” subiectiv-paseiste. Tablourile pun în scenă cadre intime, etalînd convivialitatea ludică a ambilor parteneri, aflați în staza descoperirilor mutuale. Accentul cade pe surprinderea detaliilor fizionomice şi anatomice; harta suprafețelor corporale intră sub lupa privirii celuilalt, devenind „punct de fugă”, loc de ancorare vizuală şi de juisare „la distanță”. Stropită, picurată, prelinsă, apa este accesoriul privilegiat în jocurile de cuplu, scoțînd în evidență torsiunile corpului şi cochetăriile gestuale ale acestuia.

În proiectul *Perfect world*, autorii ne invită într-o lume imaginară, idealizată, cea a propriilor plăsmuiri. „Perfectă”, bunăoară, pare a fi lumea văzută cu ochii inocenți ai copilului. Privite retrospectiv, evenimenele vîrstei inaugurale întrețin iluzia situării în locuri şi timpuri degajate de constrîngerile cotidiene. „Perfectă” este clipa extatică, secunda de grație trăită cu maximă intensitate. Luciul acvatic al unei piscine, de pildă, poate da pe moment impresia de plutire, de scufundare într-un mediu neafectat de presiunea imediatului. Răsfățul orelor de somn are și el efectul unei vremelnice narcotizări senzoriale sau al unei evaziuni reconfortante.

La un *New project* am fost martori de curînd. De această dată, tinerii artişti propun reinterpretări ale spațiului real, partajat între exigențele personale, private, şi cele sociale sau de grup. Claudiu Ciobanu configurează un *Blank space,* invitînd la înțelegerea felului în care artistul se raportează la sine sau la semeni. Personajele sînt decontextualizate, surprinse în posturi care sugerează liniştea,



Claudiu Ciobanu,
Perfect world, 2010

împăcarea, echilibrul. Marinela Botez, la rîndu-i, optează pentru un titlu care identifică fidel coordonatele geografice ale spațiului pe care îl locuieşte („47°9'20.86"N |27°34'1.54E”), zăbovind asupra unor cadre din viața obișnuită.



Claudiu Ciobanu, *Punct sensibil*, 2010

Iată, aşadar, în linii mari, un parcurs artistic ingenios, dens, meritoriu, prefigurînd cu siguranță confirmări şi re-confirmări viitoare.

Artişti în *plein air*

Proliferarea exponențială a practicilor artistice – îndeosebi a celor vizuale – şi, pe alocuri, extravaganța lor sînt de natură să inducă relativă confuzie în reprezentările omului obişnuit. Ce (mai) este artă? Cum anume o recunoaştem? Unde sînt artiştii de altădată, cu biografiile lor exemplare şi cu „aurele" inconfundabile? Care este astăzi locul şevaletului? Străduțele periferice, părăsite, degajînd parfum arhaic? Marginile pădurilor uitate? Lacurile cu nuferi albi, sufocați de peturi? Astfel de întrebări nu vestesc defel apusul artei, cum nici substituirea definitivă a vechiului de către nou. Sîntem martorii unei schimbări de paradigmă, una care legitimează deopotrivă recursul la tradiție, ca şi euristica experimentală tipic postmodernă.

Există vreo legătură între spațiu şi creație, între „opera de artă" şi „locul" care a făcut-o posibilă? Putem vorbi despre un „teritoriu" optim al inspirației? Dar despre unul decisiv, al creației propriu-zise? Este Atelierul un refugiu ideal? Poate fi acesta *dis-locat* vremelnic sau substituit? Care i-ar fi alternativele? Oraşul? Satul? Natura?

După 1968, odată cu protestatarii de tot felul, artiştii ies în stradă. Spațiul urban ambiant, periferiile orașelor, terenurile virane, scările de bloc, clădirile dezafectate, halele industriale, locurile deschise, structurate aleatoriu, iau locul atelierului clasic, prin excelență închis. Arta ca atare nu mai este destinată prioritar muzeelor şi galeriilor de profil, fiind sustrasă deliberat exigențelor comerciale obişnuite. Ostili-

tatea vizează deopotrivă academismul prețios, artificial, cum şi pretinsul neutralism axiologic. Artiştii renunță la orgoliile decorative, devenind energici agenți ai schimbării. Publicul – altădată inert – abandonează distanța contemplativă, ispitit de nadele „implicării” și „atitudinii”. El este invitat să fie martor, agent sau chiar partener în proiecte participative sau de intervenție socială. Arta conceptuală, *performance*-urile, *happening*-urile, instalațiile stimulează soluții asociative care au drept cîmp de desfăşurare habitatul urban, fără să fie excluse „evadările” programate în natură.

Lumea postmodernă consacră noi „spații” de interes. Pe lîngă cel virtual, *mall*-ul şi *supermarket*-ul sînt țintele privilegiate; primul – ca loc de *loisir* şi divertisment, celălalt – ca debuşeu imediat al consumului de subzistență. „Templu” al societății consumeriste, sat globalizat, insulă urbană artificială, *mix* al semnelor de bunăstare, *mall*-ul răspunde nu doar comenzilor comerciale, devenind un teren de socializare şi culturalizare, loc al promenadei reconfortante, imens bazar acoperit, substitut al străzilor bine luminate şi populate, panoramă a bogățiilor accesibile, dar şi a ispitelor mereu amînate. Ritualul *shopping*-ului angajează o religiozitate specifică, bazată pe mitologia abundenței eterne, pe eficacitatea darului şi a dăruirii, întreținută de iluzia cosmopolită a strălucirii mărcilor şi a sărbătorii perpetue. Flirtul cu obiectele, contemplarea decorurilor vitriniere, tihna librăriilor, răcoarea sălilor de spectacol, pitorescul restaurantelor, *fast-food*-urilor şi cafenelelor, designul galeriilor de artă sau al magazinlor de gadgeturi şi antichități, opulența brandurilor ne introduc în „societatea spectacolului” cotidian.

Hibrid conceptual de dată recentă, *mall arta* reține cel puțin două semnificații: loc de desfacere a bunurilor

artistice prin intermediul magazinelor virtuale sau al galeriilor *on-line*, dar şi gen artistic distinct, subramură a artei pop, consacrînd artistic produse de felul celor expuse în vitrinele *mall*-ului. În acest din urmă caz, intențiile artiștilor sînt nu neapărat decorative, cît ironice. Elvețiana Sylvie Fleury, de pildă, aduce în galerii colecții de pantofi, poșete, flacoane cosmetice ori sacoșe cu însemnele firmelor. Aglomerările unor astfel de obiecte dau, într-o lectură liberă de prejudecăți, ceea ce numim artă.

Ca și *Urban Plein Air,* proiectul *Rural Plein Air* a repus în discuție natura poziționării artistului în raport cu spațiul, de această dată fiind vizată lumea rustică a satului. În ambele



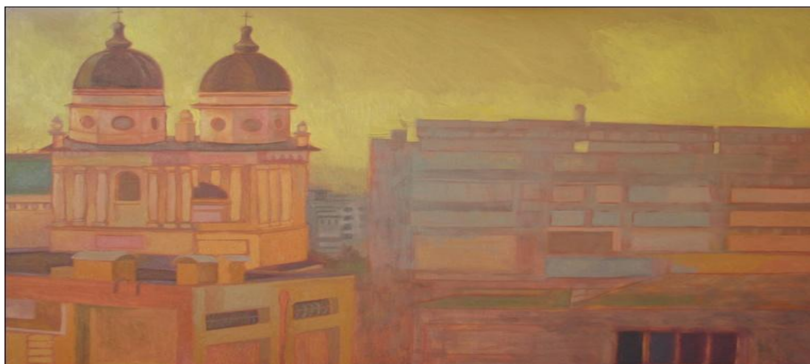




cazuri, s-a vizat mixarea pragmatică a conceptelor de *tabără* şi *expoziție*. Teren privilegiat al euristicii de atmosferă și al intimității de grup, tabăra este concepută în intenție ca un spațiu de întîlnire şi socializare, mediu şi mijloc al producției de artă. Expoziția care îi urmează este chiar ocazia dată lucrărilor realizate aici de a fi expuse şi receptate. Afinitatea dintre artist şi spațiul în care lucrează, adecvarea sa la peisaj, buna încadrarea a acestuia, identificarea şi captarea unui „spirit" al locului sînt benefice într-o atare perspectivă.

Dacă la primul experiment participanții testau ocurențele vizuale ale situării în inima dinamică şi zgomotoasă a oraşului, de această dată replierea artiştilor s-a făcut spre natură, în satul Hodora (lîngă Cotnari), spre lumea tihnită şi aparent încremenită a acestuia. Într-un anume sens, a fost prilejul de redescoperire a acelui *acasă* – originar, arhetipal – spre care tînjeşte fiecare. Cu titlu documentar, iată şi cîteva din numele participanților: Adina Tofan, Adrian Crîşmaru, Eugen Alupopanu, Ioan Pricop, Mihai Gîtman, Ciprian Croitoru, Andra Simionescu, Andreea Dascălu, Mitruț Peiu, Marinela Botez, Claudiu Ciobanu, Liviu Ciobanu, Smaranda Bostan, Tibor Olah, Codruț Duduman.

Despre făptuirile artistice *in situ* și etalările expoziționale ulterioare, voi povesti cu alt prilej...



Edificări holotropice

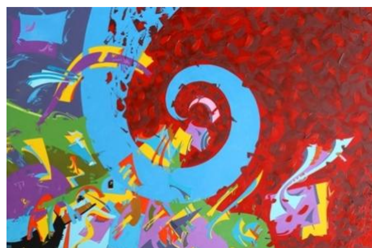
Găsim conceptul artei ambalat în puzderie de forme: unele decupate în tipar diacronic (artă antică, modernă, postmodernă); altele ipostaziind genul exersat (sculptură, pictură, teatru, muzică, dans, film); altele – modalitatea expresiei articulate (naivă, brută, realistă, figurativă, concretă, simbolică, impresionistă, suprarealistă, conceptuală), mediul în care se produc şi etalează (stradală, urbană, *land-, net-, digital-, mail -, video - art*), publicul sau destinatarul (elitistă, de masă, populară), scopul vizat (socială, politică, decorativă, terapeutică, metafizică). Să adăugăm aici arta culinară, artele marțiale, arta ghicitului, artele ceramicii, cusutului de goblenuri, împletitului de nuiele. Într-o atare diversitate, care ar fi locul *artei holotropice* – pretextul expoziției „anuale, internaționale”, adăpostite pînă mai ieri de Galeriile „Dana”?

Edi Apostu – promotorul noii arte – a păstrat ani buni secretul descoperirii sale, mulțumindu-se a proteja prețioasa redută conceptuală de curiozități și indiscreții, întreținînd strategic suspansul „edi-ficării”. Odată, la „Cupola”, a promis lămuriri definitive la o proximă expoziție pe cale a se face în Canada. Altă dată, şi-a anunțat dezvăluirile pentru o ocazie specială care avea să se petreacă undeva, la Roma. Cum am ratat ambele întîmplări trans-frontaliere, n-am refuzat invitația de a participa la evenimentul programat, din fericire, chiar în mica urbe ieșeană. Spre ruşinea mea, nu pot spune însă că explicațiile recente mi-au înlăturat

complet vălul ignoranței. Dimpotrivă, am avut impresia că tocmai au potențat misterul, convertind neînțelesurile anterioare – vorba lui Blaga – în altele, „şi mai mari”.

Nu ştiu ce a fost mai întîi, arta în cauză sau conceptul acesteia. Cu siguranță însă, ambele s-au născut pe malurile Bahluiului, într-un moment de inspirație. Etimologic, „arta holotropică” ar desemna „mersul” (de la grecescul *trepein*) spre „unitate” sau „întreg” (*holos*). Ea îşi propune, așadar, să gîndească şi să recreeze plastic unitatea. Edi Apostu ne previne că novicii și profanii au de urcat culmile semețe ale psihologiei transpersonale, mai puțin accesibile celor nepregătiți. Aici sînt studiate stările extatice, transconştiente, de euforie senzorială, delir, extaz și halucinație. Cum sînt escaladate acestea? Nu cu ajutorul narcoticelor obişnuite, nici cu infuzii din licori alcoolizate excesiv ori cu prize olfactive ilicite, ci prin intermediul unei muzici astral-divine, şamanice, a-tonale, a-ritmice, a-muzicale, de rezonanță orientală. Spre deosebire de muzica obişnuită, cea despre care vorbim, compusă chiar de artist, aboleşte toate diferențele şi îl ridică pe ascultător la înălțimi amețitoare. Ajuns acolo, va capta energii nebănuite, devenind „porta-vocea” universului şi a spiritelor care







vagabondează prin văzduh. Dispar pe moment atît cenzurile raționale, cît şi constrîngerile formale. Astfel inspirat, pictorul descrie aleatoriu linii, sfere, cercuri, spirale policrome, surprinzînd „concordia discordantă” a lucrurilor sau, dimpotrivă, dizarmonia lor ordonată.

Fără nici un dubiu, Edi Apostu este un artist subtil, inteligent şi simpatic. Lucrările lui plac, fură ochiul şi invită la meditație sau chiar la extaz. Bibliofil sagace, este un fin cunoscător al budismului (tibetan, chinezesc, japonez) şi al hinduismului. Crede în metempsihoză, adică în posibilitatea ca sufletele noastre să se strămute în alte corpuri, nu doar în lumea de față, ci şi pe alte planete, chiar nepopulate. Crede, ca un bun discipol Zen, că *Iluminarea* se obține prin efort propriu şi nu prin contaminare paideică. Este inspirat doar de muzica sferelor, de armoniile cosmice difuze pe care le captează şi, ulterior, le reciclează pe ordinator. Ca şi Buddha, este convins că totul se naşte din ignoranță şi scopul său în lume este acela de a o suprima. Arta de azi, profund decadentă, trebuie vindecată de slăbiciuni. De aceea este hotărît să o salveze. Nu crede însă în modele şi nici în maeştri. Poate cu excepția lui Leonardo da Vinci, de la care a împrumutat ambiția perfecțiunii şi vocația lui „homo universalis”. Ca şi Leonardo, Edi Apostu scrie, compune, desenează, pictează („transpersonal şi halucinant”), inventează şi reinventează.

Nu mă opun înnoirilor de vreun fel şi nici nu sînt un sceptic îndărătnic sau incorigibil. Totuşi, pentru a fi asumat de comunitate, un concept are nevoie și de argumente, şi de limpezime. Nu toate pietrele aruncate în bălțile planetei au primit nume. De aceea se scriu cărți, articole, se compun programe şi manifeste. În artă, cel puțin, legitimitatea estetică este obligatorie – mai ales în cazul primenirilor

ce se pretind a fi radicale. Nu ştiu dacă ispitele unităţii şi totalităţii cosmice – reclamate azi de grupul „holotropicilor” – au lipsit din opţiunile artiştilor de pînă acum. Sau dorinţa de a reda esenţele universului cu ajutorul miturilor, arhetipurilor ori simbolurilor inaugurale. Unde aşezăm, de pildă, geometriile abstracte ale lui Kandinsky sau Joan Miró, *dripping*-urile lui Jackson Pollock, tensiunile cromatice ale lui Mark Rothko sau Franz Klein, experimentele pictural-muzicale ale unor John Cage sau Yves Klein – toate „suspect” de holotropice? Dacă recunoaştem în ele vocaţia totalităţii, atunci istoria artei este curat holotropică, artiştii „holotropizînd” inocent, ca Monsieur Jourdain, fără să ştie.

Chiar în expoziţia de la Galeria „Dana”, unii par a fi mai puţin holotropici, iar alţii deloc. De aici şi evidenta lipsă de... unitate. Dezbrăcată de aroganţa noutăţii absolute, ca şi de metafizica subţire, de bazar oriental, dar fortificată speculativ, arta holotropică poate deveni mai mult decît ceea ce este sau pare a fi, deocamdată. De ce nu?, la următoarea edificare internaţională, promisă pentru anul viitor.

Mihai Tarași – dileme portretistice

Alături de tabloul istoric şi de studiul peisajului, portretul figurează – se ştie – printre temele artistice privilegiate. Unii spun că genul în cauză ar fi mai curînd facil şi desuet – dovadă proliferarea compozițiilor săvîrşite „pe colț de masă” ori a celor livrate „la minut”. Viteza execuției şi fidelitatea reproductivă sînt pentru alții, dimpotrivă, indicii ale agilității profesionale. A duplica un chip din cîteva linii poate trece drept probă de talent incontestabil. Nu neapărat şi de valoare – zic eu. Proiectul, ideea, miza estetică sînt substituite arbitrar de improvizație şi de ispita unui cîştig imediat. Departe de a fi un gen care să-şi fi epuizat resursele, portretul este încă piatra de încercare a oricărui plastician. Fidel sau parodic, individual sau de grup, realist, politic, alegoric, simbolic etc., are deja o istorie a lui, vrednică de povestit cîndva.

Poți „citi” artistul după tocmai portretul pe care îl face, adică *dinspre* chiar personajul său? Este „vizibil” autorul în ceea ce reprezintă? Spune modelul ceva despre cel ce tocmai l-a modelat? Fără îndoială, există o traiectorie a contaminărilor subversive, una care transformă imaginea portretizată în pretext al codificărilor sau al disimulărilor auctoriale. Aparent limitat în propriile opțiuni formale, portretul poate fi locul ambiguităților căutate. O lucrare, de curînd expusă la „Cupola” ieșeană (*Tristan Tzara. Portret dadaist con-textualizat; colaj din textele unor autori ai vremii: Karl Marx, Vladimir Ilici Lenin, Mihail Bakunin*),

semnată de Mihai Taraşi, profesor la Universitatea de Arte, contrazice prejudecata superficialității angajamentului artistic portretist.

Îndatorat paideic lui Adrian Podoleanu, pictorul şi graficianul Mihai Taraşi este, fără dubiu, unul din cei mai respectabili membri ai comunității artiştilor vizuali autohtoni. Disponibilitatea pentru portret îi este recunoscută. I se datorează, între altele, „eternizarea” picturală a rectorilor universității sale, dar şi numeroasele tablouri prezente prin galerii. Este sursă de contagiune stilistică, vizibilă în lucrările mai tinerilor săi colaboratori, pe care îi susține şi încurajează constant. Între marii maeştri, îl prețuieşte îndeosebi pe Bonnard, recunoscîndu-i măiestria şi expresivitatea compoziționale. Mihai Taraşi este un pictor al opțiunilor ferm asumate. Important în artă, crede profesorul, este să creezi forme sau „organizări formale” care să determine în dispozitivul de receptare „tensiunile vizuale” cele mai atractive. Structurile tensionale devin centre de interes pentru privire. Repetiția sau multiplicarea aceleiaşi forme sau a aceloraşi elemente cromatice pot fi soluții pentru crearea unor astfel de structuri. Imaginea este aidoma unei „construcții lingvistice”, a cărei sintaxă se deschide nefinitelor operații de interpretare şi descifrare.

Dar să revenim la expoziție. În tabloul sus-pomenit, pictorul surprinde frontal un Tzara din tinerețe, în poză studiată, de intelectual cuminte şi conformist. Ochelarii rotunzi, cu ramă subțire, sînt vag conturați. Privirea blajină, melancolică, pare uşor abătută. Un surîs schițat cu discreție dă chipului un aer enigmatic. Părul, despicat pe o parte, sugerează o cochetărie adolescentină temperată. Fruntea lată este tăiată oblic de o şuviță rebelă, căzută pînă aproape a-i acoperi ochiul drept. Portretul lui Tzara este un

impresionant colaj din hîrtie, alb-negru, în stil dadaist, *puzzle* uriaş alcătuit prin alăturarea şi alipirea a mii de fragmente textuale. Tabloul se poate *citi* de aproape, dar şi *vedea* de la distanță. Personajul principal este deci şi text, şi imagine.

Decupajele nu sînt alese la întîmplare. Marx, Lenin, Bakunin - corifeii ideologici ai revoluției bolşevice - sînt prezenți acolo, cu secvențe din articolele ce inflamau presa elvețiană din preajma şi din timpul Primului Război Mondial. La Zürich, apoi la Paris, boema literar-artistică europeană (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Arp, Hans Richter, Max Ernst, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard), în complicitate cu agitatori politici de stînga, puneau bazele revoltelor de tot felul. Nihilismul şi anarhia sînt prefigurate într-un ambient favorabil vociferărilor destructive. „Orice om trebuie să țipe. Este de îndeplinit o mare lucrare negativă, destructivă. Să măturăm, să facem din nou curățenie", scria Tzara în unul din *Manifestele* dadaismului. Ulterior, după ce a încercat reconcilierea suprarealismului cu marxismul, Tzara a intrat în Rezistența Franceză din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, devenind, în 1947, membru al Partidului Comunist Francez. Demisionează în 1956, protestînd față de înăbuşirea revoltelor din Ungaria de către sovietici.



Care este mesajul lui Mihai Taraşi? Marile inovații sau schimbările de perspectivă din

cultură au rădăcini şi motivații politice, iar pionierii acestora sînt adesea ispitiți de cîntecul „sirenelor” ideologice. Într-un mediu decadent şi anarhic, arta nu mai este inocentă şi nici total dezinteresată.

O altă lucrare, expusă la *Erotica*, se intitulează *Povestea lu’ Danae în 15 panouri*. Artistul propune o lectură postmodernă a mitului antic – sursă de inspirație pentru atîtea generații de artişti. Ce ne spune acesta? Că temîndu-se de împlinirea unui oracol care-i prezisese că va muri de mîna propriului nepot, regele Acrisius îşi închide fiica într-un turn inaccesibil muritorilor. Zeus o vede şi se îndrăgoseşte de ea. Transformat în ploaie de aur, el reuşeşte în cele din urmă să se „strecoare” până în iatacul fetei...



Aflate la intersecția dintre pictură şi benzile desenate, cele cinci tripticuri ale lui Mihai Taraşi devoalează povestea unei inocente inițieri erotice. Personajele principale sînt *femeia* (îmbrăcată decent, aşezată pe scaun), *privitorul*

(spectator îndepărtat, nevăzut), *ochiul* (mijlocitor între cei doi). Acesta din urmă este şi leit-motivul grafic al „decorurilor” (imprimeul rochiei, stropii de ploaie aurită). Femeia este surprinsă de autor în mai multe ipostaze, aparent statice. Prezența-i simplă, cochetăria discretă, naturalețea posturii, jocul imprevizibil al picioarelor „fură” privirea curiosului şi o atrage irezistibil.

Erotismul, sugerează Mihai Taraşi, nu este dependent de generozitatea evidențelor anatomice. Ispitit de misterul formelor voluptoase, învăluite de fragilul „obstacol” textil, ochiul le va „mîngîia” de la distanță, supralicitîndu-şi astfel posibilitățile. Pictorul ieşean sugerează că există o atingere mai profundă decît cea epidermică, una în care văzul funcționează... haptic (tactil). Privită cu iubire, femeia se transformă în „icoană” idealizată, făcînd obiectul unei adorații necondiționate.

La sfîrşitul istoriei pictate, într-un ultim panou, personajul dispare îndărătul cortinei. Inversat de astă dată, ochiul devine lacrimă şi acoperă totul. Detaliul copleşeşte întregul. În jocurile seducției intră şi fascinația prezenței, dar şi nostalgia absenței. Aidoma zeului, îndrăgostitul va găsi acel subterfugiu care să-l apropie de ținta pasiunii sale. Dacă nu-şi va permite, ca în poveste, o adevărată ploaie de aur (investiție costisitoare în vremurile noastre), poate demara „minimalist”, cu o privire tandră, sinceră, afectuoasă. Nu cumva aici găsim sursa adevăratului erotism?

„Scara” lui Petru

În raport cu arta propriu-zisă, estetica joacă rol „teoretic”, de legitimare; ea îi fixează regulile, principiile şi perspectivele de funcționare. Două din cărțile lui Arthur Danto – important estetician american – îmi justifică în bună măsură alegerea temei de față: *The Transfiguration of the Commonplace* (*Transfigurarea banalului,* 1981) şi *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (*Aservirea filosofică a artei,* 2004). Ele descriu schimbarea de paradigmă resimțită în arta contemporană ulterior apariției primelor *ready made* (obiecte „gata-făcute”) şi orientarea tot mai evidentă a artiştilor spre lucrări de factură conceptuală. Ignobilul urinoar intitulat *Fîntîna*, strecurat de Marcel Duchamp între lucrările ce se voiau prezentate la marea expoziție new-yorkeză din 1917, repusese în discuție întrebarea despre „cînd anume un obiect devine artă”. Urmare a scandalului iscat, esteticienii au decis să nu excludă banalul, cotidianul, obişnuitul, din sfera artei. Un Thierry de Duve rezumă noutatea: „*ready made*-ul este pentru arta în general ceea ce era tubul de vopsea pentru pictura modernă”.

Împotriva celor ce credeau că arta este destinată exclusiv simțurilor şi prea puțin minții, Danto argumentează în favoarea deschiderii hermeneutice; opera de artă veritabilă reclamă o „interpretare de profunzime”. Cine are competența de a deosebi autenticul şi valoarea de reversul lor? Reprezentanții autorizați ai „lumii artei” – spune Danto –, adică artiştii, criticii, galeriile, muzeele, colecționarii, mece-

nații. Investirea simbolică, adaugă Nelson Goodman, deosebeşte obiectele obişnuite de cele socotite „artistice". Frumosul este substituit de mesaj, concept sau idee, fără ca termenii în cauză să se excludă necesar. Răsfățul privirii, degustarea senzorială nu mai sînt privilegiate în dizpozitivul receptiv al publicului. Obiecte banale, reciclate artistic, investite simbolic şi transfigurate estetic, intră astfel în sălile de expoziții. Care este diferența dintre un obiect obişnuit şi acelaşi obiect, luat din mediul lui, dar expus într-o galerie?

Să luăm un exemplu. Petru Păcurariu este un artist tînăr şi aproape necunoscut. La „Cupola", în cadrul unui eveniment de grup (*Tomorrow is another day*), a propus o instalație intitulată *Două căi spre artă*. Ansamblul conținea trei piese: o scară utilitară, puțin uzată, în doi versanți, de felul celor folosite la vopsit; un tablou miniatural, suspendat deasupra scării, la înălțime, conținînd un text printat, de cîteva rînduri; un fierăstru de livadă, agățat pe partea exterioară a scării.

Pentru public, prima impresie este de profundă inadecvare: o dată în raport cu spațiul alocat şi apoi față de restul exponatelor. Sobrietate sau ebrietate? Artă sau surogat? Scară sau… provocare? În fața unei lucrări neobişnuite, curiozitatea acționează spontan. Privitorul nu ghiceşte „cheia", dar realizează că aceasta este divulgată în mesajul scris, postat la înălțime. Dacă Scara lui Iacov ducea la Cer, cea a tînărului Petru duce doar către propriul text lămuritor. Pentru a-l putea citi, soluția este escaladarea „operei", urcatul treptelor, adică. Scara însăşi trimite spre mesaj; ea devine suportul, dar şi mijlocul, calea de acces spre acesta.

Care ar fi mesajul autorului? Drumul spre artă este unul ascendent; presupune curiozitate, inițiere, efort,

sacrificiu, igienă vizuală, întreținerea şi educarea privirii. Escaladînd versanții scării (unul al senzațiilor, celălalt al intelectului) se realizează o „ruptură de nivel”, o detaşare de registrul receptării obişnuite, favorabilă vederii „de profunzime”. Spectatorul leneş şi ignorant nu-şi asumă urcuşul. El vrea satisfacție nemijlocită. Opțiunea bipedului miop? Fierăstrăul, scurtarea scării, suprimarea efortului, ajustarea mesajului, coborîrea acestuia la propria „înălțime”. Aidoma scolasticului „brici” al lui Ockham, menit a simplifica soluțiile prin îndepărtarea complicațiilor inutile sau greoaie, fierăstrăul sugerează intervenția brută, reductivă, menită a evita sforțările primejdioase ale minții.



În lucrarea lui Petru Pădurariu, economia mijloacelor este suplinită de subtilitatea ideii. Invitat să aleagă una din căi, spectatorul poate accepta miza jocului artistico-speculativ sau o poate refuza. În primul caz, arta nu exclude nici sensibilitatea, nici inteligența, ci le pune la încercare.

P.S. Mi-am amintit o scenă petrecută, nu demult, la închiderea unei tabere de pictură. Între numeroşii artişti prezenți acolo, alături de îngăduitorul şi generosul *Mecena*, se profilă semeț, masiv, monumental chiar – *Privitorul exigent,* medic de profesie. Grimasele repetate ale acestuia la vederea lucrărilor şi văditele semne de insatisfacție estetică au creat o anume derută. Motivul nemulțumirii? Infidelitatea artiştilor față de peisajul ambiant, pe care – din respect față de gazdă şi finanțator – ar fi trebuit să îl reproducă cu mai multă „inspirație" şi acuratețe. Oile şi caprele de pe dealuri, rațele şi găinile din curțile țărăneşti, pîlcurile de copaci şi boschetii înconjurători ar fi fost doar cîteva din temele accesibile, dar ratate nemotivat. Ar fi inutil să vă mai descriu perplexitatea celor de față. Nu ştiu din ce motiv, dar de atunci mi-l închipui pe simpaticul doctor „operînd" superior, cu... fierăstrăul, un picior al „scării" lui Petru.

„Cupola” şi vectorii cosmopoliţi

Despre „vechea gardă” a artiştilor plastici ieşeni s-a spus că ar fi fost reticentă la módele şi împrumuturile apusene. E drept, împrejurările erau nu tocmai favorabile, iar circulația în exterior – deseori condiționată insidios ori îngrădită. În vremea mobilităţilor controlate, plecarea în *străinătate* putea fi o recompensă a servilismului partinic sau o formă de încurajare a complicităţilor delatorii. Fraterne „schimburi de experienţă” se consumau cu gravitate studiată în interiorul „lagărului” de tristă amintire. Tirana, Novosibirsk, Phenian sau Ulan Bator erau destinaţii de maximă jubilaţie turistico-ideologică. Mulţi însă au plătit lipsa de obedienţă cu recluziunea forţată sau cu interdicţia de a părăsi glia străbună. Alţii, mai norocoşi sau mai abili în arta compromisului, au reuşit să brăzdeze hotarele patriei şi să facă, ireversibil sau nu, „marea trecere” spre Occident. După 1990, o dată cu ridicarea cortinei „fieroase”, lucrurile s-au simplificat. Pentru „călătorul recent”, importă mai puţin distanţa sau frecvenţa deplasărilor, cît sensul sau „vectorul” lor.

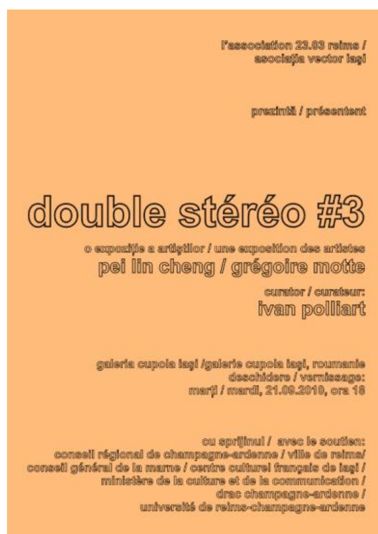
Cît de racordaţi sînt artiştii noştri la reţelele internaţionale? Cum se raportează aceştia la practicile similare din Occident sau la stilurile recunoscute ca avangardiste? Care este doza de „modernitate” sau de „postmodernitate” angajată în proiectele lor? Anvergura ”internaţională” poate fi autoclamată, simulată sau probată cu argumente. Las deoparte situaţiile frauduloase – nu puţine, e drept –

care pun în joc cărți măsluite. În mod firesc, prezența reală în interiorul rețelelor profesionale consacrate (cele care atestă în mod vizibil, transparent, meritele sau competența), poate da măsura deschiderii şi implicării internaționale. Locul desfăşurării unui eveniment artistic (oraşul, țara), cota instituției gazdă (galeria sau muzeul), notorietatea expozanților, valoarea lucrărilor, densitatea referințelor critice, toate acestea sînt indicii ale prestigiului şi onorabilității.

Străinătatea nu certifică automat valoarea, după cum evenimentele autohtone nu sînt condamnate fatalmente la minorat. „A ieşi în Europa" poate fi la fel de profitabil ca şi „a aduce Europa acasă" – după formula inspirată a lui Adrian Marino, cel care propune să dăm consistență şi amploare proiectelor derulate la noi. Avem destule dovezi de bună mobilitate în sens cultural. Un artist ca Dan Perjovschi, de pildă, onorează cu prezența sa evenimente artistice de prim plan. La Iaşi, Matei Bejenaru face, în ocazii similare, o figură mai mult decît meritorie. Ambii, din păcate, sînt încă departe de a primi tocmai *în interior* recunoaşterea cuvenită. Ultima „ieşire" a lui Matei Bejenaru – pretextul intervenției de astăzi – se consumă chiar în inima urbei bahluviene, la „Cupola", alături de Ivan Polliart, curatorul expoziției *Double stereo #3,* şi de doi artişti tineri, în curs de consacrare – Pei Lin Cheng şi Grégoire Motte.

Organizat în tandem de Asociațiile „23.03" din Reims şi „Vector" din Iaşi, evenimentul, înscris în registrul artei conceptuale, a mobilizat numeroase instituții politice, universitare, artistice – franceze şi româneşti. Acoperind doar o parte a spațiului expozițional, autorii mizează pe relevanța semnificantă a *ready-made*-urilor, imaginilor fotografice şi instalațiilor video. Piesa principală pare să fie o valiză de

voiaj, sigilată şi înfoliată, pregătită pentru un drum lung. Ce putea sugera mai bine intenția de mobilitate, deplasarea, comunicarea? Aidoma unei vedete de cinema, ea este aşezată pe un covor roşu, aşternut special într-un colț al galeriei. De bună seamă, ansamblul neobişnuit, minimalist în concepție, invită la o decodare simbolică. Valiza în cauză este sinecdoca vizuală a ideii de turism, adică a dislocării programate, în scop cultural, comprehensiv. Stegulețe multicolore delimitează cadrul, marcînd aluziv atît atmosfera de vacanță, cît şi traiectoria deplasării.



Experimentul artiştilor francezi s-a derulat în trei etape. Prima, în noiembrie 2009, a constat într-o vizită a celor doi în România, la Iaşi şi Piatra Neamț, cu intenția de accesare directă a spațiului mioritic, ocazie de familiarizare cu spiritul locurilor şi de testare a propriilor prejudecăți. O a doua etapă, mai de durată (10 luni), a constat în conceperea şi realizarea unor lucrări avînd ca pretext specificul locurilor vizitate, în acord cu stereotipurile infirmate sau, dimpotrivă, reconfirmate. Ultima parte, adică expoziția propriu-zisă, s-a „performat" la Iaşi, unde aceeaşi partitură a fost interpretată pe două voci, *stereo*. Artiștii propun un exercițiu imagologic menit a evoca opiniile străinului cu privire la identitatea pe care o revendicăm. Presupoziția justificativă sugerează că sîntem nu neapărat cum ne vedem noi, ci cum ne văd ceilalți.

Pei Lin Cheng (de origine taiwaneză, rezidentă în Franța, la Reims) este interesată de probleme ale identității şi comunicării. Locul aplicației sale – Muzeul „Otilia Cazimir”, din Centrul Iaşului. Ca piesă centrală, ea expune o instalație video din trei monitoare, surprinzînd scene obişnuite dintr-un loc (muzeul) în care, de regulă, se întîmplă mai nimic: camere pustii, curți aparent părăsite, busturi solemne, obiecte cu „vechimi” recente, spații mohorîte, gunoi, mult gunoi. Pe un panou alăturat sînt plasate fotografii diverse, în care poți recunoaște aspecte ale specificului muzeal ieşean, dar și scene idilice din stampe orientale, amintind, probabil, parfumul locurilor îndepărtate, de acasă.

Grégoire Motte (francez, rezident la Tourcoing – Lille) realizează, la rîndul său, o instalație compusă din cîțiva tamburi rotativi, înfățişînd maidanezi autohtoni în stază somnolentă. Dansul circular, monoton, repetitiv, al leneşelor patrupede trimite la aceleaşi vechi năravuri, reciclate de fiecare nouă generație cu o voluptate masochistă.

Alături de partenerii francezi, Matei Bejenaru face din „Cupola” un spațiu al experimentului nonconvențional, situat şi de această dată pe un vector cosmopolit, onorabil, demn de evocat.

Holograme identitare (Dorin Baba)

Ca artist, Dorin Baba este un excentric, greu ataşabil unei tendințe sau vreunui curent. Aş spune că face parte din categoria „deconstructorilor” inventivi, a rebelilor curajoşi, mereu gata să revizuiască sau să experimenteze. Două întîmplări extreme l-au constrîns anterior, în propria biografie clinică, să exploreze marginile „lumii de dincolo de lume”, de unde s-a întors norocos. Obsesiile amenințării intempestive, ale vulnerabilității, fizice şi psihice, par să-l fi marcat decisiv. Temele tratate în compozițiile picturale au încărcătură mistico-religioasă şi poetico-metafizică. Ele vorbesc despre ambiguitatea situării în interval (între alb şi negru, lumină şi întuneric, noapte şi zi, cer şi pămînt, Rai şi Infern); despre îngeri, lună, stele, viziuni, grădini edenice, ascensiuni iluzorii; despre forme, culori şi mistere; despre consistența elementelor (apă, aer, foc); despre viață şi ispitele ei.

Lucrările lui Dorin Baba se sustrag unui calapod stilistic anume. Autorul destructurează spațiul clasic al tabloului, mutînd cadrul în interior, insinuîndu-l operei; obiectul reprezentării determină astfel conturul ansamblului. De aici şi impresiile de fluiditate, mobilitate formală şi dinamism cromatic. Romboidale, paralelipipedice, trapezoidale, în zig-zag, în valuri, drepte, sinusoidale sau circulare, ramele se îmbină inedit, prelungind sugestiile tematice din lucrări. Timpul, spre exemplu, este redat într-un „tablou-clepsidră”, dealul – într-un tablou „unduitor”, cu alternanțe line de nivel.

Dorin Baba refuză abordările facile, volumele previzibile, simetriile cuminți, exersîndu-şi disponibilitatea de a mixa sau de a preschimba registrele expresive. Trece uşor de la tehnica de şevalet la instalații dintre cele mai sofisticate, pe care le testează în ocazii cosmopolite. A expus la Florența, în cadrul Bienalei din 2007, dar şi la New York, în „Brodway Gallery”, cu ocazia *Art 2010 Annual Preview*. Două din proiectele sale anterioare merită povestite: unul, consumat anul trecut – pentru ingeniozitate şi pitoresc; altul, petrecut de curînd la Sarajevo – pentru rafinament şi inventivitate.

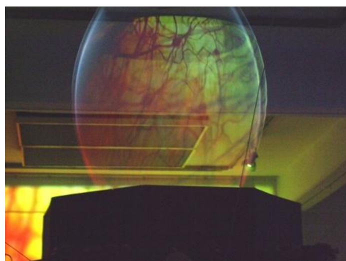
Pentru Dorin Baba, expoziția *Ascultă-ți aproapele* a fost prilejul de a exersa mai toate stereotipurile postmoderne: emisie de mesaje critice, parodice sau codificate, eterogenitate compozițională, învăluiri şi deturnări. Pe scurt, *show* artistic total, în care improvizația şi surpriza păreau fericit... regizate. Invitațiile anunțau, de altfel, că două tablouri aveau să se „picteze” singure, în fața publicului, fără intervenție auctorială, într-un gest unic şi irepetabil. Nu doar lucrările respective erau „pe cale” să fie, ci şi autorul care, din motive nelămurite, întîrzia la propriul eveniment. Sosit într-un tîrziu, artistul și-a invitat publicul să vizioneze o mini-reprezentație pugilistică. Pe un ring improvizat în mijlocul galeriei, doi tineri boxeri şi-au administrat cu generozitate pumni peste maxilare. De bună seamă, sportul tocmai a fraternizat cu arta, eleganța pugilistică s-a logodit cu dexteritatea artistică, violența s-a împăcat cu sensibilitatea, centrul s-a aliat cu periferia.

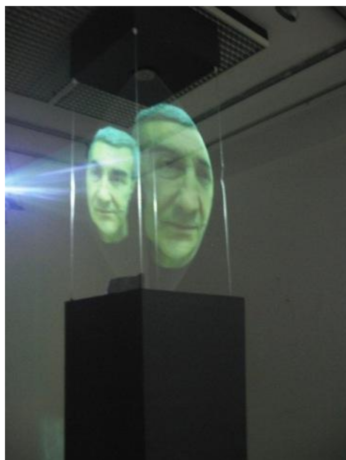
Criticul a fost şi el absent sau, să spunem, „reinventat”; doi foști colegi masteranzi au citit, gîtuiți de emoție, cîte o compunere filosofică pregătită de acasă, cu trimiteri erudite la Platon, Hegel și Kant. Subtilitățile speculative au pălit de

îndată ce pînzele imaculate, desfășurate în fața privitorilor, au început să scoată fum, făcînd vizibile două fizionomii umane. Înțelesesem că opera promisă tocmai s-a „creat” din nimic, aidoma universului la propriul început. În îmbulzeala din galerie, artistul zîmbea mulțumit, iar noi, publicul, aproape că uitasem pentru ce anume venisem.

Titlul evenimentului trimitea în subtext la năravul ascultării celuilalt, nu în scop paideic sau confesiv, ci cu intenții delatorii. „Iubirea aproapelui” este substituită de „ascultarea” lui. Cabluri, telefoane, role de înregistrare a convorbirilor, instalații electrice, mecanice, video-proiectoare sugerau asediul tehnologic asupra intimității personale. Decorurile recreau un spațiu vulnerabil, transparent, atent supravegheat. „Fiți vigilenți! Sîntem ascultați; pereții au «urechi» indiscrete” – părea să fi fost mesajul autorului. Deși comunismul a fost abandonat ca ideologie, reziduurile lui se întîlnesc la tot pasul. Neîncrederea, ura, invidia s-au înrădăcinat adînc, proiectînd egoismul ca referință ultimă. Fiecare suspectează pe fiecare. Într-o altă lectură însă, „ascultarea aproapelui”







ar putea fi premisa dialogului comprehensiv menit să-i solidarizeze pe oameni.

Al doilea eveniment s-a petrecut de curînd la Sarajevo, în *New Temple Gallery,* unde artistul a prezentat o instalație video intitulată *Mental Hologram.* Lucrarea este compusă din mai multe module; o piesă centrală, cu rol de soclu, „susține" chipuri eterice reproduse tridimensional, în hologramă. Lămpi speciale, reflectoare, becuri multicolore proiectează în toate direcțiile imagini şi efecte vizuale. Pe ecrane şi monitoare distribuite asimetric se succed, la fel, chipuri şi siluete umane. Sînt tocmai cele care populează lumea *imaginală*, mentală, a autorului. Sîntem invitați să vizităm memoria acestuia, să accesăm rețelele rizomatice ale amintirilor personale. Ritmul muzicii de fundal urmează cadența neuronilor cerebrali în parcursul lor recesiv. Mesajul autorului? Fiecare dispune de o memorie care îi conferă unicitate. Tocmai conținutul acesteia ne face diferiți. El nu poate fi substituit, nici nu trebuie modelat prin manipulare sau forță. Istoria, limba, întîmplările, părinții, soții, copii, prietenii îşi au locul lor în arhiva mentală a fiecăruia. Ce am lua cu noi într-un tranzit intempestiv către o altă lume? Ce ne-ar „trece" atunci prin minte? Care ar fi „viziunile" privilegiate? Cum ne-ar influența perspectiva accesării inconștiente și involuntare a Marelui Hotar?

Odată cu proiectul *Mental Hologram*, Dorin Baba resemnifică celebrul paradox al identității. Identitatea nu se împarte. Logic vorbind, nu putem fi identici decît cu noi înşine. În realitate, ea înseamnă mai mult: suma întîlnirilor decisive, cu noi înşine şi cu ceilalți, arhivate durabil în forma unor imagini dragi, de neuitat. Pe care le purtăm oriunde...

Simboluri şi alegorii canine

Discursul despre artă se abate în ultima vreme, premeditat, spre teme care, de la distanță, pot fi calificate drept superficiale sau frivole. Spun „de la distanță” pentru că, în fapt, pretextele sînt cu totul serioase. Acum două săptămîni, una din universitățile lyoneze organiza un colocviu erudit despre animale şi prezența lor în artele vizuale. Artişti, esteticieni, critici de artă, zoologi discutau cu entuziasm profesional un atare subiect. Miza reprezentării animalelor în compozițiile plastice este, de bună seamă, nu doar estetică, presupunînd decodificări ingenioase ale construcțiilor simbolic-alegorizante. Istoria artei oferă numeroase dovezi. Să amintim, de pildă, motivele biblice ale *Facerii animalelor* sau pitoreştile descrieri ale *Arcei lui Noe* lucrate în Occident încă din secolul al XII-lea. Ele decorează pereții domului din Monreale, lîngă Palermo, zidurile interioare ale Bazilicii San Marco sau incintele veneţienei „Galleria dell’Accademia”, unde Tintoretto a pictat pe însuşi Dumnezeu creînd viețuitoarele și „plutind” apoi în mijlocul lor. Oare detaliile ne pot spune ceva în plus?

În mai toate lucrările pomenite, dar şi în altele de factură tradițională, *cîinele* ocupă o poziție privilegiată, sugerînd îndeobşte devotamentul şi fidelitatea. Uneori este folosit ca alegorie a Cercetării, Memoriei, Iscodirii sau a Mirosului; alteori, precum cîinele de la picioarele *Soților*

Arnolfini – tabloul lui Jan van Eyck – simbolizează fidelitatea conjugală. În *Portret de doamnă în roşu* al lui Pontormo, dar şi în *Două doamne* al lui Carpaccio, sau în *Meninele* lui Velázquez, nostimul patruped apare în postura companionului preferat al doamnelor singure sau al copiilor răsfățați de la curtea regală. În versiune statuară, cîinii păzesc mormintele regilor Franței (vezi Catedrala pariziană de la Saint Denis) sau devin călăuze ale orbilor, simbolizînd „vederea" lor dislocată. Figură agresivă face doar cîinele surprins în scene de vînătoare, dar adesea rolul său este strict decorativ, vizînd etalarea însemnelor de putere ale stăpînului. Numai *cerberul* mitologic, cel cu trei capete, păzitorul Infernului, sau cîinele care stă la picioarele lui Iuda în *Cina cea de taină* primesc atribute negative, sugerînd – după caz – răul, viclenia, invidia sau duşmănia.

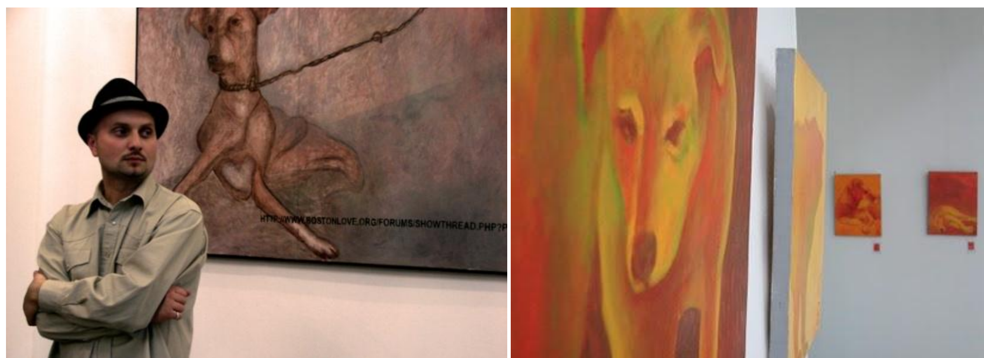
Care este soarta cîinelui în reprezentările postmoderne? Cel puțin două din experimentele recente au rămas de pomină, punînd în discuție chiar limitele artei sau moralitatea unor „înscenări" revendicat artistice. Rusul Oleg Kulik realizează instalații video în care se filmează comportîndu-se ca un cîine. În unele ”acțiuni" apare golgoluț, cu zgardă şi lanț la gît, lătrînd zgomotos sau muşcînd din picioarele nefericiților trecători. Care ar fi mesajul autorului? Ruşii trebuie să fie agresivi, să-şi arate „colții", să muşte ferm din „pulpa" Occidentului. Mai puțin sensibilă la subtilități artistic-metaforice, poliția l-a arestat pe excentric, suspectîndu-l de... turbare.

În 2007, cu ocazia *Central American Biennial of Art*, Guillermo Vargas Habacuc a „expus" un cîine viu, legat cu lanțul și lăsat în agonie, fără hrană şi apă, sub privirile curioase ale publicului. O sută de mii de vizitatori s-au

perindat prin fața originalei opere de artă, contemplînd „estetic” scena, meditînd la sensul ei „profund”, fără a inteveni cumva. Societățile de protecție a animalelor au protestat ulterior, sancționînd cinismul şi imoralitatea celui care, în numele artei, ar fi dorit sacrificarea unei ființe vii. În interpretarea artistului, ar fi fost vorba de un test asupra felului în care se comportă publicul de artă, mai degrabă snob şi pasiv, sau asupra modului în care instituțiile responsabile cu organizarea unor astfel de evenimente sînt dispuse să accepte sau să etaleze proiecte comerciale, așezate insidios sub semnul artei. Să mai spun că Habacuc a fost invitat să expună acelaşi „proiect” de succes şi în numeroase alte locuri?

Între artiştii autohtoni, Adrian Crîşmaru s-a remarcat mai mult decît alții prin perseverența cu care, în anii din urmă, a transpus în registrele vizuale motivul canin. Discret subversiv, mereu sofisticat şi imprevizibil, el ilustrează în chip exemplar condiția artistului postmodern, aruncat fără voia lui în valurile agitate ale tranziției. Este şi motivul pentru care arta sa refuză pariul cu gratuitatea, atelîndu-se mai curînd unor proiecte „sanitare”, de „igienă vizuală”, menite – în intenție, cel puțin – să modeleze sau să rafineze modul nostru de a privi. Ar trebui, pare a spune autorul, să *ne privească* felul în care *privim* arta, dar şi ceea ce se petrece în jurul nostru. Cu multă ironie, lucrările lui Crîşmaru transfigurează banalul, asamblîndu-l în formule centrate pe subiecte reale, de actualitate. Rolul lor este estetic sau decorativ – pe de o parte; social şi terapeutic – pe de alta. Fiecare din tablourile lui Crîşmaru povesteşte o „istorie”; fiecare trimite la întîmplări şi personaje demne de evocat. Deconstruind prejudecăți, artistul pune în joc o

poetică vizuală a angajamentului public, una care face din imagine o sursă inepuizabilă de mesaj – referința esențială a unei arte voit implicate în proiecte de schimbare.



Dacă pictorul clasic atribuia cîinelui un rol secund, adesea decorativ, Crîşmaru transformă patrupedul vagabond în protagonist al reprezentării. Nu este vorba despre modele imaginare; cîinii pictați de artist au identitate certă, au nume şi pot fi localizați. Într-o lectură „transpusă”, jovialul maidanez devine cînd simbol al artistului „comunitar” (fără stăpîn, îndrăzneț şi provocator, sfidînd cu ostentație spațiul celor gravi şi oficiali), cînd *aproapele* nostru cel mai blajin, meritînd să fie privit cu prietenie, îngăduință sau compasiune.

Cel mai nou proiect al lui Adrian Crîşmaru activează o dată în plus complicitatea dintre artă şi joc, îmbinînd umorul cu seriozitatea, într-o ambianță colorată, plină de surprize. Maidanezul poartă şi aici masca artistului rebel, imprevizibil, greu de disciplinat. Autorul ne aşteaptă în galeria ieșeană cu... 54 de cîini comunitari. Sper să nu muşte pe nimeni. Riscăm?

Terapia prin artă

Găsim în *Cercul mincinoşilor*, culegerea de povestiri filosofice a lui Jean-Claude Carrière, dialogul dintre un orb şi Srulek, echivalentul polonez al lui Nastratin Hogea. Orbul îl roagă pe Srulek să-i spună cum arată zăpada. „Albă”, fu răspunsul imediat. „Dar ce înseamnă albă?”, întreabă încă o dată orbul. „Albă – spune Srulek – înseamnă aşa, ca laptele”. „Dar laptele cum e?” „Laptele e ca şi păsările acelea de pe apă, ştii tu, lebedele.” „Dar, spune-mi Srulek – îndrăzni orbul – cum arată o lebădă?” „Ei bine, este o pasăre mare, cu aripi mari, cu un gît lung şi arcuit şi un cioc cam aşa…”. Srulek şi-a îndoit încheietura mînii precum gîtul unei lebede. Orbul a atins mîna, a pipăit braţul lui Srulek, apoi a spus mulţumit: „Acum înţeleg, în sfîrşit, cum arată zăpada”.

Care este morala acestei istorisiri? De bună seamă, ea trimite la o situaţie care pune în dificultate orice teorie a înţelegerii sau a receptivităţii. Cum pot comunica oameni care angajează dispozitive perceptive neasemenea? Este posibil acordul lor? Este facilă înţelegerea? Înţeleptul din povestirea noastră judecă folosind datele imediate oferite simţuri; orbul, în schimb, este obligat să-şi suplinească deficienţa căutînd sugestii şi asocieri compensatorii. În absenţa vederii, reprezentările lui mentale sînt cu totul altfel decît cele înregistrate de un ins „normal”. De aici şi fireştile inadecvări. Se ştie că senzaţiile depind de ceea ce ne este dat prin intermediul simţurilor accesate. Integritatea acestora garantează integritatea percepţiei. Pot fi

percepute sunetele unei partituri muzicale de către cineva fără auz? Dar culorile de către cineva fără vedere?

Într-un articol mai vechi, despre „Arta pentru nevăzători”, publicat în *Observatorul cultural* (500/2009), Mădălina Diaconu evoca „metodele pedagogice multimodale”, dar şi progresele educației defective în cîmpul artelor. Dat fiind interesul pentru stimularea facultăților senzoriale, s-a ajuns la deschiderea de galerii tactile, la organizarea de *workshop*-uri plastice destinate nevăzătorilor, la transpunerea tridimensională a tablourilor, la conceperea de machete din bronz ale unor clădiri cu arhitectură neconvențională, la editarea de audio-ghiduri turistice. Cu ocazia unei conferințe new-yorkeze, antropologi şi istorici ai culturii au contestat interdicția muzeală de a atinge exponatele, aducînd ca argument obişnuințele perceptive ale oamenilor din alte timpuri, care încurajau tactilitatea mai curînd decît văzul – socotit superficial. Pentru găsirea unor soluții de interferare a sistemelor de semnificare şi de receptare artistice pledează şi artiştii cu dizabilități. Designeri, arhitecți şi muzicieni caută, la rîndul lor, posibilități de acces multiplu, non-discriminatoriu, la artă – în toate formele ei.

Sînt cunoscute experiențele franceze în domeniu; vizate sînt persoanele în dificultate, bolnavii de orice fel, cu probleme fizice sau psihice. Jean-Pierre Klein, autorul unei lucrări despre *L’art-thérapie*, evocă situații în care handicapul este compensat şi pozitivat prin găsirea de formule alternative. În pictură, absența brațelor, de pildă, este substituită de utilizarea altor organe. Există coregrafii pentru persoane inapte locomotoriu sau reprezentații de „teatru vizual”, destinate exclusiv celor fără disponibilități acustice. Important în toate aceste experimente este „echilibrul estetic” obținut din acordul dorințelor cu posibilitățile concrete de acces la „opera de artă”.



Sînt artiştii noştri deschişi unor astfel de provocări? Arta în genere, crede Cornelia Brustureanu, trebuie să decoreze, dar şi să înnobileze spațiul ambiant. Cadru didactic la Universitatea de Arte „George Enescu”, specializată în design vestimentar, artista ieşeană pare fascinată de subtilul şi misteriosul „sunet” al firelor. Pentru artistul textil, țesătura este text, întrețesere de semnificații, limbaj viu colorat. Fibra răsucită şi împletită, petecul cusut şi răscusut pot compune simfonii vizuale la fel de intense precum cele articulate din sunetele unei orchestre obişnuite. Prin natura sa, firul are o structură vibratorie, asemănătoare corzii de liră. Cu ocazia unei expoziții personale recente, Cornelia Brustureanu a imaginat structuri





tridimensionale reprezentînd instrumente muzicale (chitare, trîmbițe, tulnice) înfășurate în fire. Cuplate abil, formele şi culorile dau indicii asupra rezonanței sau „sonorității" pieselor expuse. Pentru un surd, „tactilitatea" e vizuală; roşul crud al fibrelor care „îmbracă" prin învăluiri concentrice scheletul alungit al trompetei poate sugera stridența sau ascuțimea sunetului. Pentru un orb, pipăitul cadrelor acoperite cu fire de grosimi şi densități diferite facilitează „experimentarea" fiecăruia din instrumentele orchestrei. Autoarea crede în posibilitatea de combinare şi de rafinare a registrelor de semnificare, concepîndu-şi lucrările astfel încît să se preteze tatonărilor perceptive de orice fel.

În anumite situații, există o reală solidaritate şi o complicitate a simțurilor, care le face să funcționeze compensatoriu ori să se susțină reciproc. Esteticile multimodale atrag atenția asupra posibilității de a evita caracterul discriminatoriu al artei, dar şi de a explora potențialul ei terapeutic – din păcate, insuficient studiat. Cornelia Brustureanu explorează noile tendințe stilistice din zona artelor textile, căutînd acele formule expresive în măsură să devină parte a unui limbaj cu priză universală. Pe moment, aș spune că și reușeste...

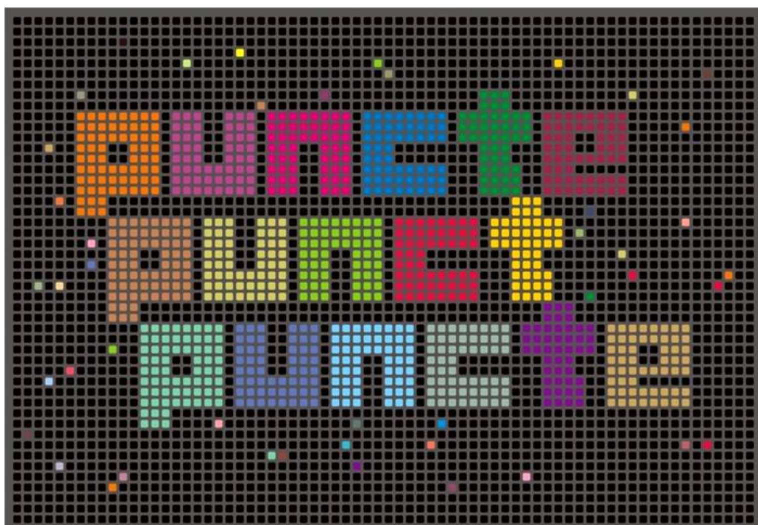
Pariul mecenatului

Dacă ne-am lua după frecvența evenimentelor plastice din ultima vreme, am putea spune că, în Iaşi, cel puțin la suprafață, arta bate criza. *Artis 2010*, salonul de toamnă al artiştilor ieşeni, organizat în incinta Hotelului Europa, dar şi recentele *Interferențe*, adăpostite simultan de Galeriile „Cupola” şi „Tonitza”, au adunat aproape toată suflarea artiştilor locali. Este, fără îndoială, meritul pictorului Constantin Tofan (preşedintele filialei moldave a Uniunii Artiştilor Plastici), de a fi reuşit să armonizeze eforturile confraților de breaslă în jurul unor proiecte de o asemenea amploare. Dacă adăugăm şi vernisajul de la Galeria „Dana”, cred că ideea unui dialog al genurilor şi al generațiilor tocmai s-a concretizat în chip fericit.

Miza expozițiilor colective de la „Cupola” şi „Tonitza” nu este neapărat una tematică. Sîntem invitați cu generozitate la un „picnic” vizual, unde fiecare propune şi expune. Jenö Bartos, Constantin Tofan, Dragoş Pătraşcu, Atena Simionescu, Valeriu Gonceariuc, Marcel Pavel, Zamfira Bîrzu, Felix Aftene, Mircea Eugen, Gabriela Benescu, Sorin Otînjac, Cristian Diaconescu, Sorin Purcaru, Gabriela şi Sabin Drînceanu, Adriana Micu *et alii* par să fi găsit limbajul adecvat, unul care să nu atenueze excesiv diferențele, dar nici să le amplifice strident. Tocmai de aceea, fiecare lucrare are propria poveste, alta decît cea a suratelor sale, aidoma unui roman conceput în capitole distincte, dar legate în aceeaşi intrigă şi în acelaşi final. Pentru privitorul

ocazional, „concordia discordantă” a ansamblului prilejuieşte o plăcută receptare.

În deschiderea celuilalt eveniment, petrecut la Galeria „Dana”, un grup vocal bărbătesc a interpretat, cu elanul patriotic de rigoare, partituri muzicale din vremurile de glorie ale partidului comunist. Au fost lansate cu aceeaşi ocazie două numere ale unei publicații de artă contemporană care se încăpățînează să supraviețuiască, abstracție făcînd de „tendințele” agonice ale presei. *Puncte, punct, puncte* intră în categoria experimentelor publicistice neconvenționale, realizate prin mixarea textului cu imaginea; revista se citeşte în format clasic, dar se desfăşoară maximal şi în forma unei expoziții – văzută uneori ca pretext, alteori ca finalitate a unui proiect. Tematica numărului 17 („Trei culori cunosc pe lume”) trimite la problema identității noastre. Cine sîntem după douăzeci de ani de capitalism? Ne-am eliberat de fantomele trecutului? Încotro



ne îndreptăm? De ce sîntem cum sîntem şi nu altfel? Felix Aftene, Vladen Babcinețchi, Adrian Crîşmaru, Claudiu Ciobanu, Marinela Botez, Ciprian Croitoru, Maria Gheorghiță-Vornicu, Mitruț Peiu, Mihai Gîtman, Miruna Nicolaev, Melania Hangan, Andreea Dascălu... ironizează miturile răposatului regim, eliberați de spaimele şi de obsesiile acestuia. Aidoma lui Duchamp, cel care punea Giocondei mustăți, Eugen Pop dedică nostagicilor comunismului un Ceauşescu mustăcios, caricatural, de felul celui mîzgălit cu inocență infantilă în cărțile noastre de şcoală. Mesajul tinerilor artişti este acela că răul trebuie exorcizat, pentru ca dogmatismul şi clişeele ideologice să nu mai recidiveze.

Celălalt număr lansat, al 18-lea, este structurat pe ideea reciclării. Sîntem sufocați de produse uzate; deşeurile par a ne copleşi. Reciclarea lor este o problemă de responsabilitate personală, dar şi una comunitară. Unii artişti au propus opere de artă obținute din „transfigurarea” lucrurilor de prisos. Curentul „noului realism” este un bun exemplu. Reciclabile în sens fizic, susțin autorii, pot fi chiar spațiile noastre urbane, atunci cînd devin greu de suportat. „Fuga în natură” fusese pretextul unui proiect de tabără creativă (*Rural Plein Air*), rememorat o dată cu imaginile tablourilor realizate la Hodora de Adina Tofan, Ioan Pricop, Cristian Ungureanu, Smaranda Bostan, Bianca Simionescu, Mădălina Croitoru, Codruț Duduman, Mihaela Călin sau Tibor Olah.

Mobilizînd aproape toate generațiile de artişti ieşeni, expozițiile recente pot fi lecturate şi ca semn al voinței de contracarare a tendințelor de pauperizare generalizată. Disconfortul financiar nu atrofiază dorințele; minimalizează însă posibilitățile lor de realizare. Cu totul meritorie este în

acest context disponibilitatea unor galerii, precum cea pomenită mai sus, de a susține proiecte ale tinerilor artişti.

O statistică recentă indica investiția în artă ca fiind cea mai bună opțiune de afaceri după investiția în aur. În Franța se vorbeşte cu satisfacție despre concilierea artei cu economia. Băncile, întreprinderile de stat şi private, direct sau prin intermediul unor fundații, pot investi în susținerea proiectelor artistice sau în achiziționarea operelor de artă; anumite facilități, precum deduceri la plata impozitelor sau priorități în negocierea contractelor publice, încurajează o vecinătate mutual profitabilă.

Parteneriatul cu artiştii nu trebuie să fie unilateral. Mecenatul presupune simetrie; cel care oferă trebuie să primească după justa măsură. Idealismul generozității necondiționate poate fi dublat de pragmatism, atît din partea susținătorilor artei, cît şi a celor ce o produc, dacă sînt statornicite cadrele juridice necesare.

În artă, cel puțin, vîrsta nu este neapărat un atú al consacrării, după cum nici tinerețea unul al valorii. Promisiunile confirmate ulterior pot compensa hazardul unei investiții făcute la momentul potrivit. În timp, vorba filosofului, „nu se ştie cine dă şi cine primeşte”. Pentru aceasta este nevoie de curaj, clarviziune şi discernămînt şi, fără îndoială, de un veritabil bun gust. Cred că tocmai acesta este pariul mecenatului.

Grecul de la Chişinău

Pentru a clasifica artele, Hegel se folosea de un criteriu mai puțin obişnuit – cel al „materialității descrescînde şi al expresivității crescînde". Filosoful sugera că „greutatea" materialului din care este făcută „opera" obscurizează expresia, în timp ce „uşurătatea" lui, dimpotrivă, vine în întîmpinarea clarității. Între genurile artistice, poezia, dansul şi muzica ar fi cele mai „uşoare", de aceea sînt situate în vîrful „piramidei" expresivității. Pe de altă parte, pictura, sculptura şi arhitectura sporesc în „materialitate", dar împiedică Ideea să răzbească neechivoc în registrul exterior al semnificării. Tocmai de aceea, lucrările masive lasă conținutul pe seama unei intuiții doar aproximative sau lipsite de limpezimea dorită. Figurile colosale, împietrite în timp, constrîng spiritul să se exprime prin învăluire. Este cazul Sfinxului egiptean, uriaş în construcție, dar enigmatic în sugestie, datorită constituției sale simbolice. Între greci, spune Hegel, doar miticul Dedal ar fi reuşit să învingă inerția materiei, eliberînd brațele şi picioarele statuilor sale, pentru a le da impresiile de mişcare şi zbor.

Tot despre un „grec" am ales să scriu astăzi, reîntîlnit zilele trecute la Bacău, cu ocazia Simpozionului Național de Estetică. Născut în Basarabia (1968), Ioan Grecu – unul din importanții sculptori basarabeni din generația nouă – a absolvit facultățile cu profil artistic de la Chişinău şi Cluj, specializîndu-se în sculptură. Deşi încă tînăr, a expus în mai multe țări, ultima „ieşire" de anvergură avînd loc într-o

galerie venețiană. *Meandrele existenței* dă titlul unei expoziții organizate anul acesta la Centrul Internațional de Cultură „George Apostu”, eveniment la care am avut plăcerea să fiu martor.



Lucrările sculptate de Ioan Grecu alternează volumele monumentale cu dimensiunile condensate sau minimale. Indiferent de suport (bronz, piatră, metal, lemn), artistul combină în mod echilibrat temele figurative cu cele geometrice. Din punct de vedere formal, preferă asimetriile, deformările, stilizările subtile menite să evite soluțiile banale sau previzibile. În plan social, este favorabil ideii de culturalizare a spațiului public, de estetizare a acestuia, prin intervenții artistice care să individualizeze plăcut ambientul în care trăim.



Arta veritabilă, crede Ioan Grecu, porneşte de la viață şi de la problemele acesteia. Artistul responsabil asumă







izbînzile, dar şi precaritățile de orice fel, ilustrîndu-le în vocabularul specific genului ales. Limbajul folosit de Grecu este uneori grav şi hieratic, alteori ludic şi metaforic. Asamblînd elementele *puzzle*-ului sculptural deja configurat, se pot citi semnele unei veritabile antropologii vizuale, articulate în jurul unor întrebări cu miză destinală: cine sîntem? încotro ne îndreptăm? cum ne putem depăşi condiția? Răspunsurile sînt sintetizate plastic în trei cicluri principale, simbolizînd, fiecare, treptele devenirii. *Capricciosa* ar exprima starea fragilă şi instabilă a omului în existența sa terestră; *Pasărea din noi* reflectă nevoia de introspecție şi, totodată, dorința apropierii de Dumnezeu; *Cheile de Boltă* oglindesc efortul de „spiritualizare” a materiei cu uneltele artei.

Meandrele existenței traduc în fapt „capriciile” imprevizibile, greu controlabile, ale lumii în care trăim. De aici şi asocierea cu femininul. În mitologiile tradiționale, principiul vieții este unul feminin; el in-formează materia, conferă sens şi indică direcția – chiar dacă nu întotdeauna pe cea bună. „Capriciile” sculpturale ale lui Ioan Grecu surprind cîteva din ipostazele femeii de zi cu zi: adorata, muza, amanta, înşelata, înşelătoarea. *Cea deplină* şi *Femeia-ideea* sînt lucrări care idealizează feminitatea, fie ca ilustrare a maternității, fie ca întruchipare a unei rațiuni cosmice aflate în dispersie creativă, ambele părînd a fi replici ale gnosticei *Sophia*, principiul care dă cheag lumii, o vindecă de răul funciar, „spiritualizînd-o” prin grație şi înțelepciune.

Arhitect al mişcărilor verticale, poet al desprinderii şi zborului, Ioan Grecu încurajează parcursul ascensional, în trepte. „Înălțarea” presupune coborîrea prealabilă; mai întîi prin sondarea „stărilor de spirit” şi împăcarea cu sine

(*Iubire, Melancolie, Demon, Înger, Singurătate, Speranța*), apoi prin scrutarea înălțimilor celeste şi frecventarea asiduă a Căii Domnului. Ca vehicule ale transcendenței, „păsările” lui Ioan Grecu au ceva din suplețea şi verticalitatea păsărilor lui Brîncuşi, sugerînd desprinderea de materia brută, eliberarea de sensibil şi înscrierea pe orbita a ceva care ne depăşeşte (*Pasărea din noi, Grație, Obsesii, Pasărea pămîntului, Partea nevăzută a zborului*).

Lucrările pe tema *Cheilor de boltă* au alură simbolic-arhetipală; ele împacă robustețea materiei cu armonia volumelor modelate (*Spiritualizarea materiei, Sămînța existenței, Vîrtelnița timpului, Drumul sufletului, Sacrificiu în alb, Plăcerile sensibilității, Sacrificarea eului, Înălțarea prin coborîre*), îmbrăcînd ideile de unitate şi perfecțiune în carcasa unor forme impresionante – cubice, sferice sau ovoidale.

Pe Ioan Grecu îl interesează nu atît frumusețea expresiei, cît puterea ei de semnificare. Geometrizînd lucrurile, am spune că prima ține de formă, în timp ce secunda trimite spre temeiuri şi profunzimi. Sculptorul este preocupat să surprindă nu estetismul gesturilor, cît forța şi tensiunea acestora; nu grația păsării sau eleganța zborului, cît elanul prealabil care le înalță şi susține. Am toate motivele să cred că „grecul” de la Chişinău reuşeşte justa măsură între „subtilitatea” ideilor şi „greutatea” materiei pe care o prelucrează artistic. Expoziția de la Bacău este încă o dovadă concludentă în acest sens, reconfirmînd și disponibilitatea artiștilor basarabeni de sincronizare cu tendințele curente, de inspirație europeană.

Adina Tofan, în căutarea „capului” pierdut

Cadru didactic la Universitatea ieşeană de Arte, Adina Tofan debutează cu instalații, *performances*, proiecții video, fotografie, pentru a se opri ulterior la pictură. De curînd a susținut o teză de doctorat în arte vizuale pe tema spațiilor neconvenționale de expunere. Inventivă şi mereu surprinzătoare, artista dovedeşte o reală maturitate în alegerea temelor şi a tehnicilor de lucru. Crede că scopul artei este acela de a spune adevărul, chiar dacă acesta nu poartă întotdeauna marca binelui. Lucrările sale tratează subiecte cu vădită încărcătură biografică, importante în propria istorie sentimentală, intelectuală sau profesională.



Despre găini, bărbați şi alte vietăți a fost titlul ultimului eveniment personal organizat la „Cupola" ieşeană, înainte de a pleca să vadă… ce mai e putred prin Danemarca. În incinta galeriei erau expuse lucrări de mari dimensiuni, înfățişînd găini decapitate, jumulite, în postúri stranii, ostentative, amestecate cu portrete recognoscibile de bărbați şi copii. Alături, pe un monitor, rula filmul unui sîngeros sacrificiu galinaceu, săvîrşit cu gravitate netrucată pe fundalul sonor al „Baladei" lui Ciprian Porumbescu. Puteau fi privite şi cîteva fotografii, la scară mărită, ale victimelor ritualului – înaripate cu penajul dispus în evantai sau în ingenioase combinații florale. Simțul olfactiv al publicului era încercat de o instalație frumos mirositoare, aşezată în loc central – o găină „în carne şi oase", bine friptă şi rumenită la rotisor. Personajul principal fusese evocat, astfel, în mai multe registre de semnificare.

Autoarea traduce ansamblul într-o grilă antropologică; găina este metafora vizuală a victimei de vocație, jertfită pe altarul cuplului. În economia vieții domestice tradiționale, cocoşul (bărbatul) este „capul", în timp ce găina (femeia) – obedientă partenerului – joacă un rol second. Fără „cap", adică fără stăpîn, găina îşi va pierde sensul și echilibrul. Rămasă „de capul ei", gospodina devine „bărbată", substituind după puteri partea absentă. Prin transfer de roluri, sacrificiul găinii înseamnă emancipare, eliberare de sub tutela autoritară a celuilalt. Femeia devine „cap" sieşi; poate face orice, inclusiv lucruri care nu-i sînt proprii şi nici nu-i procură o plăcere aparte.

„Demetaforizată" cu bisturiul, găina rămîne totuşi… găină, fiind livrată consumului imediat, de sațietate. Iată de ce, pe finalul vernisajului, participanții au fost invitați să devoreze

subiectul, să se înfrupte cu dinții din el. „Opera” a devenit astfel accesibilă, satisfăcînd deopotrivă pofte estetice şi... famelice. Generozitatea speculativă, diversitatea soluțiilor expresive, răsfățul gustativ integrat în context au transformat vernisajul într-un *show* rafinat, cu totul neconvențional, gustat de public şi la propriu, şi la figurat.



Dragoş Pătraşcu – geometrii simbolice

În a sa *Galaxie Gutenberg*, Marshall McLuhan evocă o întîmplare povestită în cartea unui antropolog englez, pre-ocupat să înțeleagă năravurile omului situat la antipozii civilizației. Un inspector sanitar, poposit în mijlocul unui trib african, caută a-i învăța pe indigeni cum să se ferească de boli. Pentru o mai bună ilustrare, acesta le-a proiectat băştinaşilor un film despre cum să procedeze pentru a scăpa de gunoaie, de apa stătută din jurul colibelor, de tînțarii care le amenințau sănătatea. Chestionați asupra imaginilor văzute, cei mai mulți făceau trimitere la... o găină pestriță. Rederulînd filmul, realizatorii au descoperit, într-adevăr, ceea ce nu observaseră; o agilă înaripată, tăind în fugă cadrul îndepărtat. Cît priveşte mesajul, opiniile erau fie vagi, fie lipsite de noimă. Iată deci că, deşi privim, nu vedem întotdeauna aceleași lucruri.

Mi-am amintit de această „istorie” zilele trecute, la o discuție seminarială pe tema investirii simbolice a spațiului ambiant. Sugeram că prezența unor lucrări de artă în locații cu destinație publică – socială sau comercială – poate spori în bună măsură vizibilitatea şi anvergura acestora din urmă. Am căutat exemplul cel mai la îndemînă, credeam eu – Clubul „Motor” din inima cartierului studențesc „Tudor Vladimirescu”. I-am întrebat pe tinerii studioşi dacă au fost acolo şi ce anume le-a reținut atenția. De trecut, trecuseră aproape toți. Imagini memorabile? O motocicletă *cool* înfiptă în peretele exterior, mese de tenis, biliard, ținte

pentru darts, bere, fete, fum, chelneri, muzică... Într-un tîrziu, parcă presimțindu-mi panica, una dintre studente mi-a răspuns ezitant tot cu o întrebare: „Vă referiți la *chestiile* acelea de pe pereți?” După încuviințare, adunarea s-a luminat subit; fiecare îşi amintea ceva, dar – ca şi în cazul ignoranților din jungla africană – rupt din context şi nesemnificativ.

Două situații, timpuri diferite, aceeaşi problemă: cum anume ne gestionăm privirea? În mod frecvent, ochii se fixează pe o direcție, dar ratează involuntar ținta. Se pare că operăm selectiv în chiar propriul cîmp vizual. Deşi cu ochii deschişi, ni se întîmplă uneori să ne deplasăm „orbeşte”, fără să vedem ceva anume. Dacă nu este patologică, „orbirea” poate trece drept conjuncturală; ține uneori de mobilizarea atenției, alteori de felul în care privirea însăși este educată. Despre văz se spune că ar fi cel mai important dintre simțuri, dar şi cel mai superficial. Pentru a nu rămîne la nivelul suprafețelor, privirea trebuie să „atingă” obiectul, să-l focalizeze cu interes şi disponibilitate comprehensivă. Acest lucru este posibil doar dacă ceea ce vedem „în afară” *ne priveşte* într-adevăr, dacă nu sîntem cu totul indiferenți... Cunosc mulți oameni care frecventează clubul sus-pomenit vădit insensibili la entuziasmul sportiv întreținut cu vodcă, bile şi săgeți. Spații de juisare bahico-sonore se găsesc fără efort. Nu şi o lucrare „cu totul altfel” semnată de artistul Dragoş Pătraşcu.

Ce am putea vedea în locul respectiv? Sau, mai bine zis, ce anume ar trebui „să nu pierdem din vedere”? O reproducere la scară mărită a *Omului vitruvian*, schițat altădată de un Leonardo da Vinci; doi cai uriaşi – primul semeț, înaripat, cabrat în intenția zborului, celălalt răsturnat, cu picioarele în sus; roți de forme şi mărimi diferite, alcătuind

un univers mecanic bine asamblat şi articulat, ale cărui semne se „citesc” într-o ordine previzibilă, aidoma unei cărți cu imagini. Modulele succesiv desfăşurate au patină aurie, dînd impresiile de mişcare, noblețe şi vechime. Lucrarea este realizată în întregime din materiale reciclate: țevi, sîrme, instrumente muzicale scoase din uz, totul căpătînd alura unei veritabile „apocalipse” vizuale.

Dragoş Pătraşcu preferă compozițiile încifrate, codificate simbolic, pretîndu-se unor „tîrcoale” hermeneutice deosebit de promițătoare. În una și aceeași persoană, profesorul, curatorul şi artistul se întîlnesc în chip fericit. Predă la Universitatea de Arte din Iași, unde îşi îndrumă novicii pe calea virtuozităților grafice. Un doctorat despre estetica americanului Arthur Danto îl situează în miezul preocupărilor de resemnificare a „operei de artă” şi de legitimare a experimentelor artistice postmoderne. Ca fervent organizator de evenimente, îşi mobilizează periodic tinerii colaboratori în proiecte colective bine ajustate conceptual („Erotica” și „Salonul de desen” au căpătat deja notorietate). Artistul Dragoş Pătraşcu îmbină cu dexteritate uneltele graficianului cu cele ale asamblorului de imagini şi obiecte. Preferă desenul monocrom, în creion sau peniță, simpatizînd probabil cu ideea mai veche potrivit căreia „culoarea distruge desenul” (Alain). Uneori combină grafica, pictura şi fotografia, reuşind asocieri surprinzătoare sub raport formal. În alte ocazii, obține structuri compoziționale inedite, folosind produse din plastic, lemn și metal.

Stilistic vorbind, Dragoş Pătraşcu şi-a configurat o linie personală, uşor de recunoscut. Limbajul său plastic ține pasul cu vremea; nu exclude nici un clasicism discret, dar nici provocările avangardelor de tot felul. Alternează temele grave, axate pe motive simbolic-mitologice, cu

altele nostalgice sau ludic-frivole. Are un cult special al valorii, recunoscînd influența maeştrilor de la care se inspiră. Lucrarea de la Clubul „Motor”, spre exemplu, dovedeşte un ataşament inconfundabil la programul estetic al „noilor realişti”...



Inaugurat în ambianța culturală a anilor ’60 de către Pierre Restagny, Yves Klein, François Dufrêne, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, „noul realism” se arătase de la bun început ostil exceselor consumeriste ale lumii occidentale. Intenția acestuia era să realizeze „noi aproprieri perceptive ale realului”, în condițiile industrializării agresive şi a saturației de obiecte neutilizabile. Protagoniştii lui propun o radicalizare a mesajelor artistice în direcție critică, dublată de revizuirea profundă a mijloacelor de expresie. Un artist de felul lui Ricard Cézar, de pildă, activează ideea „sculpturii-acțiune” (replică a „picturii-acțiune” exersată de americanul Jackson Pollock), constînd în asamblări şi

compresiuni de obiecte metalice (în special, maşini uzate). Arman, la rîndul său, concepe „acumulări” din materiale reziduale (ceasuri defecte, cutii de conserve, roți), iar elvețianul Daniel Spoerri (originar din Galați) expune în galerii *trap-pictures* („tablouri-capcană”) sau eşantioane de *eat art* (lucrări compuse din legume, resturi de mîncare, veselă cartonată, toate presate şi agățate de pereți).

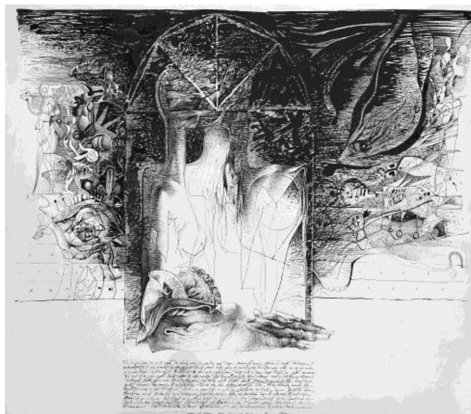
Cum ar putea fi „citite” piesele expuse de Dragoş Pătraşcu la Clubul „Motor”? În neobişnuita desfăşurare de forme, două secțiuni par distincte; una dedicată lui Leonardo – calc renascentist al lui *homo universalis*, simbol al umanității integrale, centrate pe geniu şi creativitate – şi alta ilustrînd agonia lumii de azi, conflictul acutizat al valorilor, transformat în antiteza belicoasă dintre adevăr şi minciună, bine şi rău, sens şi non-sens. Marele Arhitect a dat lumii frumusețe, adică proporție, echilibru şi armonie. Însă uriaşul mecanism pus în mişcare devine vulnerabil datorită gestionării nechibzuite de către om a propriului potențial inventiv. Timpul de față îndeamnă la reflecție. Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? Cum ne putem salva?

Mesajul lui Dragoş Pătraşcu pare a fi susțiut pe trei piloni simbolici principali: *omul, roata* şi *calul.* Pentru a caracteriza virtuțile umane, sînt alese două din modelele clasice: Vitruviu şi Leonardo da Vinci. Primul fusese unul din arhitecții, inginerii şi scriitorii cei mai importanți al Antichității, inventînd macarale, scripeți, ceasuri mecanice, cleşti, şuruburi, clepsidre. Vitruviu credea că orice edificiu trebuie să aibă calități precum *firmitas*, *utilitas* și *venustas*, adică durabilitate, utilitate şi înzestrare estetică. Situat pe o axă similară, Leonardo este văzut ca ilustrare a talentului ingineresc, de vreme ce anticipase funcționarea multor mecanisme moderne de locomoție şi zbor. Tot el

întruchipa modelul artistului de excepție. *Omul vitruvian* al acestuia face elogiul corpului uman întocmit după legile tainice ale geometriei divine. Leonardo îi înscrie conturul în figurile simple ale cercului şi pătratului, arătînd că în natură formele sînt coerente şi previzibile, indiciu al unei bune întocmiri inițiale. Omul lui Leonardo este, totodată, cel al progresului tehnic, al emancipării prin experiment şi cunoaştere. Reconstituindu-l din resturi, Dragoş Pătraşcu surprinde omul în plin exercițiu euristic, în propriul „laborator" creativ, flancat de înscrisuri, schițe, angrenaje rotative, pîrghii sofisticate, încercînd parcă a se reconstrui pe sine din materialul precar aflat la îndemînă.

Derivată de la forma închisă a cercului – replica geometrică a perfecțiunii –, roata este în egală măsură simbol al istoriei, al trecerii timpului şi al mobilității către scop. Roțile dințate, cu spițe, tamburii circulari, roțile mari, mici, în formă de elice devin elemente de legătură, leit-motiv al ideilor de ordine şi coeziune proprii oricărui mecanism funcțional.





În majoritatea evocărilor mitologice, *calul* simbolizează forța, vitalitatea, triumful, dar şi trufia sau desfrîul. Calul este atributul lui Apollo în calitatea lui de zeu solar, avînd de partea sa atúurile gnozei şi inițierii. Calul alb trece drept simbol al purității, în timp ce bidiviul negru este unul al desfrîului, trufiei şi păcatului. Pegas – calul înaripat – sugera deschiderea spre spiritualitate şi noblețe, fiind replica ascensională a Înțeleptului sau a Inițiatului; aflat în întuneric, el poate deveni călăuză clarvăzătoare, sugerînd căutarea unui țel superior; nestrunit şi nestăpînit, duce, dimpotrivă, la nebunie şi moarte.

Caii lui Dragoş Pătraşcu reiterează într-un fel destinul omului generic, situat în intervalul dintre început şi sfîrşit, dintre viață şi moarte. Calul înaripat poate fi un rapsod al prăpădului apocaliptic, al justiției finale, dar şi purtătorul mesajului salvator, menit să indice lumii sensul bun, de urmat. Calul răsturnat, împovărat de idolul falsității, este vehiculul fatal spre imperiul valorilor inversate. Sîntem afectați uneori de o miopie axiologică, datorită căreia ne este greu să distingem binele de rău. Adînciți în recreații şi distracții fără miză, părem „distraşi" tocmai de la *ceea ce ne priveşte* cu adevărat. Poate din acest motiv nu vedem întotdeauna lucrurile cu adevărat importante – cum ar fi, de pildă, o operă de artă aflată sub chiar ochii noştri.

„Trîmbițarea" adevărului deținut de către artist, poet sau filosof poate părea unora complet anacronică şi stridentă. Nu şi lipsită de justificare, aş spune eu, cîtă vreme aceştia scrutează cu un plus de acuitate vizuală atît perspectiva, cît şi profunzimea. Lucrarea lui Dragoş Pătraşcu este o ingenioasă alegorie plastică, excelent fortificată speculativ, care ne invită să discutăm într-un cadru cu totul neconvențional, fără prețiozitate academică, despre sensul istoriei, al omului şi al artei.

Îngerii Antonelei

Se pare că tinerețea este imună la crizele de suprafață. Probă? Una din expozițiile recente care propune să ne eschivăm de la brutalitatea ritmului cotidian prin alternative artistice. La „Ateneul” din Tătăraşi, Antonela Corban invită la o evaziune în lumea „imaginală” a îngerilor.

Absolventă a Facultății de Filosofie din Iaşi, Antonela Corban şi-a continuat studiile masterale în Franța, la Dijon, unde va finaliza o teză doctorală despre filosofia lui Nietzsche şi influența acesteia asupra picturii lui Gustav Klimt. Actualmente este bursier post-doctoral la Universitatea „Al. I. Cuza”, fiind interesată să studieze, între altele, semnificația lucrărilor lui Klimt aflate (cîți ştiu?) la Castelul Peleş din Sinaia. Traseele speculative din perioadele de formare s-au intersectat cu cele artistice, A. Corban optînd, la un moment dat, de pe poziția autodidactului, pentru figurația de factură sacră. Cele cîteva expoziții anterioare au demonstrat o bună cuplare a platformei teologico-filosofice cu exigențele canonice ale redării motivelor religioase.

În contextul multiplicării seriale a icoanelor, fără asumarea unor competențe distincte, se constată astăzi o dislocare a picturii iconografice din zona artei propriu-zise spre cea a mimetismului artizanal. Asumat mecanic, fără discernămînt, schematismul repetitiv al compozițiilor iconice face greu sesizabile distincțiile dintre veritabil şi fals, inspirat şi neinspirat, autentic şi *kitsch*, între icoana sacralizată şi cea destinată comerțului imediat. Poate din precau-

ție, Antonela Corban își refuză statutul de „iconar”, admițînd că nici din punct de vedere dogmatic, dar nici stilistic nu satisface întocmai obediențele impuse de tradiție, chiar dacă acestea îi sînt bine cunoscute. O astfel de licență metodologică îi îngăduie mici „erezii” formale, care o sustrag registrului canonic răsăritean, fără ca acesta să fie radical bulversat ori subminat în fundamente. Combinînd modalitățile clasice de reprezentare a icoanelor ortodoxe cu cele surprinse în frescele, vitraliile şi mozaicurile din catedralele occidentale, Antonela Corban dinamizează tiparele formale consacrate şi le înviorează cromatic. Ea păstrează liniile şi contururile ferme folosite în pictura pe lemn, utilizată în proiectele precedente, dar le adaptează graficii pe sticlă, în care predomină tonurile de auriu, argintiu şi albastru.

Expoziția din decembrie ilustrează grafic *Ierarhiile cereşti*, aşa cum au fost ele descrise în scrierile patristice şi scolastice (Irineu, Clement Alexandrinul, Sf. Ambrozie, Dionisie Areopagitul, Grigorie cel Mare), dar şi în „erminiile” mai tîrzii, din secolul al XVIII-lea, ale lui Dionisie din Furna. Studiindu-le comparativ, autoarea constată că există diferențe de abordare atît în sursele teologice, cît şi în lucrările exegetice. Tot din interes documentar sînt consultați autorii unor tratate de „angelologie” – Marc Lorient, Pierre Manoury, Lynn Fischer, Andrei Pleşu.

Reține atenția felul în care artista reuşeşte tratarea cromatică a arhanghelilor, înfățişați – fiecare - în cîte una din nuanțele spectrului. Ea face trimitere la o interpretare mai veche, potrivit căreia lumina albă distribuită de Duhul Sfînt se dispersează în culorile fiecărui arhanghel, individualizat astfel în corul celorlalți mijlocitori divini. Chipurile angelice descrise de Antonela Corban degajă vivacitate,

căldură, disponibilitate afectivă, adaptîndu-se fericit ambianței de sărbatoare a Crăciunului. Disciplina studiului, inteligența şi, neîndoielnic, sensibilitatea şlefuită cu unelte specifice își pun amprenta pe ansamblul lucrărilor expuse.



Căutări și întîlniri inspirate

De după geamurile galeriei „Tonitza”, Andreea-Mara Mancaş ne ispiteşte cu un hibernal îndemn la calm şi regăsire. Cine este protagonista? Absolventă a secției de pictură din cadrul Universității de Arte „George Enescu” (clasa Mihai Taraşi), actualmente mobilizată în direcție doctorală sub coordonarea profesorului Liviu Suhar. Un stagiu prealabil de specializare în Marea Britanie, la Shaftesbury School, i-au consolidat competențele în pictura de şevalet şi în cea decorativă, cu deschideri spre designul de interior, de mobilier și grafic. Îmbină temele clasice (portret, peisaj) cu lucrări ataşate vocabularului postmodern, în care sensibilitatea şi conceptul sînt asociate cu reală dexteritate.

Dacă una din precedentele expoziții invoca problemele social-politice ale crizei autohtone, cea prezentă (*Calm. Căutări şi întîlniri inspirate*) este aşezată sub semnele


Trecînd pe lîngă iubire


Moment de cumpănă


O zi frumoasă

feminității, melancoliei şi introspecției. „Criza” precede astfel „calmul”, iar acesta din urmă anticipează, probabil, următoarele demersuri tensionate. În acest nou proiect, autoarea explorează mai multe registre tematice, menite să transpună privitorii în acea stare de spirit favorabilă atît reculegerii, cît şi sărbătorii. Imaginile sînt voit statice, iar postúrile – meditative, nostalgice, detaşate de scrupule „activiste”.

Expoziția Andreea Mancaş are o dublă încărcătură, subiectivă şi confesivă. Tripticul anotimpurilor, portretele vorbind despre cuplu, iubire, aşteptarea sau ratarea ei, chipurile în oglindă, peisajele interioare trimit la calm – calmul căutărilor, călătoriei, contemplației sau regăsirii. Autoarea tatonează acea stare de echilibru care să o ferească de îndoieli, conflicte imprevizibile și încordări stînjenitoare. Tonalitatea de ansamblu este una discretă, lipsită de ostentație. Predilecția pentru culorile efasate, siluete diafane, chipuri abia perceptibile dezvăluie posibilitățile unui alt registru compozițional, în care formele pierd din „materialitate” capătînd în schimb grație, distincție și eleganță.

Artista se înscrie într-o bună tradiție a plasticii feminine autohtone, care mizează în bună măsură pe sinceritatea și candoarea sentimentelor. Concepute în tiparele frumuseții și ale seducției, imaginile evocă incertitudini personale, probleme nelămurite și frisoane emotive dătătoare de speranță.

În mod premeditat, Andreea Mancaș nu forțează experimentul și nici noutatea cu orice preț. Pentru propria biografie artistică, expoziția de la „Tonitza” constituie un pas important și promițător, prefigurînd deja semnele confirmărilor viitoare. Să sperăm că inspirația, căutările și calmul de acum îi vor fi de bun augur...

Constantin Tofan – „La Gard”

V-ați întrebat cîte chipuri poate lua o expoziție? Sau care este cel mai bun loc de expunere a unei lucrări de artă? Se știe că în registrul artelor vizuale, pe lîngă muzeele şi galeriile clasice, există numeroase spații socotite neconvenționale: unele private (garsoniere, garaje, poduri, grădini, pivnițe dezafectate), altele publice (spații comerciale, piețe aglomerate, străzi, *mall*-uri, restaurante, *showroom*-uri, hoteluri, hale industriale, stații de metrou, holuri şi pereți de bloc, săli de aşteptare). Experimentele de tip *land art* adaptează spațiul natural în toate configurațiile lui, în timp ce artele „digitale” și cele ale „comunicării” confiscă spațiul virtual prin nelimitate accesări *on-line.* În toate cazurile, este pusă în joc nevoia de adecvare a lucrărilor de artă la mediile sau publicurile care oferă maximă vizibilitate şi posibilitate de receptare.

Inovațiile în privința dispozitivelor de expunere nu sînt străine artiştilor ieşeni. Pe lîngă lucrările de artă monumentală, distribuite relativ echilibrat în aria oraşului istoric, surprind plăcut expozițiile organizate în aer liber. Să ne amintim evenimentele ocazionale de pe strada Lăpuşneanu, din fața Galeriilor „Dana” şi „Anticariat”, sau complexul sculptural ambiental din Parcul Expoziției – din păcate aproape ignorat. Pentru omul grăbit sau pentru cel inhibat de sobrietatea spațiilor de profil, există de ceva vreme o alternativă inspirată, numită frust şi direct „La Gard”. Este, din cîte ştiu, singura galerie de la noi deschisă non-stop,

după modelul celei agățate de grilajul exterior al parizienei Jardin du Luxembourg – accesibilă oricînd mulțimii de trecători din proximitatea Sorbonei şi a Cartierului Latin.

Ideea unui amplasament similar pe gardul Parcului Copou, aproape de Universitate, la bulevard, este, să recunoaștem meritorie. În istoria sa recentă, galeria a găzduit deja artişti, arhitecți şi fotografi de notorietate dispuşi a ieşi în *plein air*, la o întîlnire cu publicul larg. Trecerea dintre ani îl surprinde „La Gard” tocmai pe Constantin Tofan, preşedintele filialei locale a UAP (Uniunea Artiştilor Plastici).





Ca profesor, Constantin Tofan păstoreşte una din catedrele Universității de Arte „George Enescu”. Definitivată şi susținută în 2004, teza sa de doctorat făcea trimitere la scrierile americanului Nelson Goodman, important reprezentant al esteticii analitice contemporane. Unele din ideile acestuia au rezonat cu gusturile şi opțiunile exegetului. Arta, în opinia lui Goodman, este construcție de artefacte, de obiecte intenționale care primesc odată cu intervenția artistului o funcționalitate simbolică. Deşi recunoaştea amprenta cognitivistă a teoriilor lui Goodman, doctorandul de atunci reproşa cu-

rajos magistrului ignorarea dimensiunii emoționale implicată atît în actul creației artistice, cît şi în cel al receptării acesteia, fără de care arta ar fi dezumanizată şi redusă la scheme inflexibile de semnificare.

Artistul Constantin Tofan pare să împărtăşească o filosofie mai curînd pragmatică, rezumată în formula care spune că „a fi înseamnă a lucra şi a fi vizibil”. Timpul şcolii, al atelierului, al aparițiilor publice este gestionat cu maximă eficiență. Care ar fi „rețeta”? Consecvența lucrului bine făcut, dublată de o consistentă şi perseverentă expunere. Între temele predilect exploatate se detaşează cele figurative, îndeosebi peisajul (vegetal, colinar, lacustru), fără a fi refuzate construcțiile abstract-simbolice sau experimentele inedite, de felul celor situate pe un detabuizat palier erotic. Poet al culorilor calde şi al atmosferelor tihnite, artistul se distinge printr-un rafinament componistic îndelung exersat, susținut prin abilitatea de a alterna sau combina tehnicile şi stilurile de execuție. Peisajele sale sînt mai curînd pretexte contemplative şi reflexive; ele reconstituie nu locuri sau secvențe din natură, ci stări de spirit, dispoziții, tensiuni, atmosfere.

Expoziția de „La Gard” are ca leit-motiv copacul. Miza unei atari alegeri este subiectivă şi simbolică, în timp ce temeiul decorativ pare secundar. În vocabularul tradiției, copacul este simbol al statorniciei, al verticalităţi, al comunicării dintre lumi, avînd ca versiuni arborele cunoaşterii, pomul vieții, *axis mundi* – centru al lumii. În tradiția picturală modernistă, copacii unor Kandinsky, Mondrian, Paul Klee ies din registrul imitativ pentru a fortifica un altul, meditativ. Între copacii lui Constantin Tofan, protagonist este mesteacănul, nu întîmplător cunoscut drept un simbol al serenității şi înțelepciunii. În cadrele celor peste 30 de

printuri expuse, natura pare a vorbi în locul omului. Siluetele izolate ale mestecenilor sugerează însingurarea, melancolia, tristețea; copacii în noapte, proiectați pe un orizont albastru-selenar, trimit la armonia unei lumi ireale, idilice, parcă inaccesibile. Autorul caută un estetism discret, în care calmul naturii, liniştea, frumosul să surclaseze în relevanță zgomotul, urîtul şi agitația oraşului.

Văzută dinspre stradă, expoziția lui Constantin Tofan estompează în cîmpul vizual al trecătorului diferența dintre frumosul artistic şi cel natural. Peisajele artistului se absorb în peisajul naturii; copacii din tablouri par a se confunda cu cei din fundalul nins al parcului, „participînd” cu propria măsură la splendoarea hibernală a acestuia. Dacă zilele acestea veți urca sau coborî Copoul, nu ezitați să zăboviți, fie şi doar cîteva clipe, în fața… gardului împodobit de pictori şi poeți. Merită!



Artă, memorie şi festivism

În anul din urmă, puțin înaintea Crăciunului, am revăzut cîteva locuri din Maramureş pe care le prețuiesc în chip deosebit: Baia Mare şi cetatea veche, complexul monahal de la Bîrsana, Sighetul – cu al său deja emblematic „Memorial". Cea din urmă destinație a fost şi ocazia de a chestiona felul în care se poziționează astăzi artele vizuale în raport cu istoria recentă. Două sînt subiectele care ar merita un tratament artistic privilegiat: rezistența anticomunistă de pînă în 1989 şi evocarea victimelor Revoluției. Cum arată lucrările tematice expuse pînă acum în oraşele noastre mai importante?



Să luăm, de pildă, cazul Bucureştiului. „Piața Revoluției" consemnează un eşec de anvergură. Conceput de inginerul Alexandru Ghilduş, „Memorialul Renaşterii – Glorie Eternă Eroilor şi Revoluției Române de la 1989" este materializarea nefericită a unei sensibilități estetice şlefuită pe calapodul *kitsch*-ului grandios, amintind de vremurile apuse.

Procedînd la un fel de hermeneutică spontană, hîtrii bucureşteni au supralicitat sensul megalitului vertical, depăşind în apelative toate intențiile auctoriale. Supranumele atribuite monumentului scutesc de grija oricărei descrieri: țeapa lui Ghiduş, vector cu coroniță, cartof tras în țeapă, scobitoare cu măslină, ghilduşa piramidă, cuțitul din inima lui Iliescu, creier pe băț, cartoful revoluției, țeapa revoluției, ou pe băț, testicul la frigare, țeapa de 56 de miliarde. Semeața „operă” (are 25 metri înălțime) a stîrnit deja ostilitatea citadinilor dîmbovițeni, care au aşezat-o în topul celor mai inestetice lucrări de artă postate în spațiul public. Malițioşii mai spun că ar seamăna frapant cu o sculptură din Brazilia, oferită cadou de o revistă cu ocazia unei zile autohtone a brutarului.

Şi pentru ca ansamblul să aibă pereche, foarte aproape, în parcul din jurul Bisericii Kretzulescu, s-a ridicat un alt monument, dedicat tot Revoluției, semnat de Ion Nicodim. În absența oricăror sugestii hermeneutice, lucrarea face loc fie nedumeririlor, fie perplexităților. Dacă ne-am încrede în bunele intenții auctoriale, am spune că este o reprezentare alegorică a monstrului totalitar – un trup îngenuncheat, dezumanizat, fără cap, din umerii căruia se desprind amenințătoare brațele protestului și revoltei.

Timişoara, din cîte ştiu, nu are încă un monument reprezentativ – comemorările anuale făcîndu-se, după împrejurări, în locuri care amintesc evenimentele sîngeroase de altădată. Iaşul însă, oraşul revoluțiilor ratate, are de curînd unul, situat central, lîngă Muzeul Unirii, vizavi de Statuia Independenței. Lucrarea este din bronz, are o înălțime de şase metri, fiind realizată de artistul Vasile Leondar – un român stabilit în Belgia și consacrat acolo. Nu

lipsit de dramatism şi de sugestivitate, monumentul reprezintă trei persoane ducînd povara unor lanțuri grele; fizionomiile efasate, atitudinea şi încordarea corpurilor sugerează tensiunea represivă şi martiriul cetățeanului anonim. Fiind, fără îndoială, un cîştig în plan artistic, monumentul ieşean al victimelor comunismului nu iese, din păcate, deloc în evidență. Pitit îndărătul unei parcări aglomerate, fără expunere stradală, pare deocamdată locul ideal al festivismului ocazional, de paradă. Cel puțin o dată pe an, reprezentații faunei politice locale vor lăcrima fariseic, mimînd pioşenia adecvată momentului şi, bineînțeles, funcției.

...Să revenim însă la Sighet. Găsim aici un „Memorial al Victimelor Comunismului şi al Rezistenței din România". Rolul său, în intenția organizatorilor, ar fi fost acela de a arhiva mărturii ale demnității românilor care au refuzat obediențele impuse de fostul regim, de a funcționa ca „antidot al uitării". Pe lîngă celulele în care şi-au găsit sfîrşitul lideri ai partidelor istorice, scriitori de prestigiu, artişti, preoți, dar şi numeroşi oameni simpli, spațiile fostei închisori adăpostesc imagini cu valoare documentară interesate să recompună atmosfera sumbră de odinioară. Referințele din zona artei nu lipsesc. Una trimite la prizonieratul lui Corneliu Baba, despre care nu se ştiu prea multe detalii. De asemenea, o întreagă secțiune („Epoca de aur şi comunismul kitsch") a fost dedicată artei proletcultiste şi omagiilor plastice aduse de artişti Ceauşeştilor: carpete cu chipurile înfrumusețate ale celor doi, statuete din bronz reprezentînd cuplul prezidențial etc. Printr-un joc al istoriei, *kitsch*-ul devine „document" al pervertirii gustului şi valorilor estetice.

Curtea interioară a muzeului de la Sighet este locul de expunere a unei lucrări dedicate tot victimelor comunismului. Realizată în 1998 de către sculptorul bucureştean Aurel Vlad, *Cortegiul sacrificaților* surclasează prin concepție, forță de expresie şi stil toate monumentele similare de la noi. Ce putem vedea sub ferestrele închisorii de tristă amintire? Un grup de 18 prizonieri, bărbați şi femei, goi, voit supradimensionați, deplasîndu-se într-o cadență macabră spre zidul împrejmuitor, înalt și inaccesibil, simbol al orizontului obturat, al închiderii care nu se mai deschide. Lucrarea poate fi încadrată într-o veritabilă poetică vizuală centrată pe semnificarea tragismului şi a suferinței. Personajele sînt surprinse în posturi care exprimă umilința extremă, neputința, disperarea. Frenezia gestuală a deținuților înaintînd spre nicăieri creează impresii de apăsare, teroare şi coşmar. Multiplicarea chipurilor schimonosite de spaimă potențează dramatismul, evocînd, pe de o parte, limitele de nesuportat ale umanului, pe de alta – mostruozitățile neomeniei.



Cortegiul lui Aurel Vlad este, fără dubiu, o lucrare exemplară în contextul evocat. Sper ca atît structura compoziției, cît şi amplasarea cu totul inspirată să o ferescă de avansurile politicianiste şi de protocolul parazitar care putea-o transforma în altceva decît este în fapt: o operă de artă valoroasă, deosebit de expresivă, pe măsura temei abordate.



„Babilonul” lui Felix Aftene

Printre artiştii ieşeni din generaţia încă tînără, Felix Aftene se bucură deja de răsfăţul unei notorietăţi mai puţin obişnuite. Interviul cu Bernard Pivot, din 2004, pentru emisiunea *Double je* (difuzată pe mai multe canale televizuale francofone) confirma racordul consistent la un discurs estetic vădit deprovincializat, dar şi situarea sa pe versantul greu de escaladat al performanţei. Numeroasele „expuneri” publice, în ţară şi în afara ei, întotdeauna bine cumpănite, au menţinut receptarea critică în registrul superlativ. Reportajele, cronicile, relatările de presă au contribuit la o bună mediatizare. Ceea ce, în cazul unui artist aflat în staza „emergentă”, nu este rău defel. Chiar şi scandalurile par să-i fi priit, deşi fără premeditare. Să ne amintim de „indignarea cetăţenească” iscată odată cu etalarea „La Gard”, în Copou, a unor lucrări socotite ca „imorale”, întrucît, în judecata criticilor de conjunctură, acestea contraziceau anumite exigenţe puritane.

Urmărindu-i evoluţia, aş spune că Felix Aftene îşi desfăşoară programul artistic cu rigoarea unui geometru. Fiecare proiect se înscrie într-o cadenţă a interogaţiilor simple dar esenţiale; miza acestora este înţelegerea în genere a lumii, a omului şi a propriei persoane. Ciclurile anterioare îl surprind în vecinătatea unor teme cu vădită încărcătură filosofică: *Geneza, Babilon, Semne, Măşti, Cine este, Doamne, omul?, Cădere în timp.* Este vizibilă în lucrările de pînă acum o inedită combinaţie între gravitatea metafizică a problemelor şi ludicitatea rezolvărilor plastice.

Primele compoziții trimit la vremea coagulării elementelor, a vibrației lor energetice, la momentul naşterii universului şi al creării omului. Ciclul despre „Măşti” aduce în scenă personaje histrionice, siluete burleşti care evocă atmosfera carnavalescă premergătoare sărbătorii hibernale a înnoirii anilor. Ataşamentul nostalgic-subiectiv este întărit de intenția disimulată a schițării unei *saga* vizuale ce restaurează în tuşă ironică „spiritul” satului moldav de altădată. Şi aici, dar şi în alte lucrări, decorurile şi personajele amintesc de exuberanța formală a picturii flamande, aşa cum se regăseşte ea în tablourile lui Hieronymus Bosch sau ale lui Pieter Bruegel – Bătrînul (autorul „Turnului Babel”). Asumarea unei tente manieriste îl ajută ca în compoziții să recurgă la simboluri, la multiplicarea planurilor, la distorsiunea şi deformarea voită a corpurilor, la erotizarea lor discretă, ca şi la utilizarea unor efecte de lumină contrastante.

Temele recente conțin o dată în plus sugestii mitico-filosofice. „Lumea nu-i cum îi, ci cum o vedem” – glosa Eminescu în marginea unui gînd schopenhauerian. Într-o altă formulă („lumea este reprezentarea mea”), Schopenhauer devine pretextul lucrărilor care pun în discuție destinul uman. În seria intitulată „Cine este, Doamne, omul?”, dar şi în ciclul inspirat de Cioran – autorul „Căderii în timp” –, Felix Aftene se apropie de tuşele unei picturi metafizice, în care se regăsesc distilate neoclasicismul manierist, dar şi voluptățile onirice de factură suprarealistă. Din sinteza acestora, Felix Aftene construieşte lumi imaginare, „localizabile” în interstițiul dintre cer şi pămînt, dintre oameni şi zei; este lumea personajelor mitologice, în care divinul şi omenescul se împuținează în măsuri imprevizibile, dar se şi complinesc. Ce se întîmplă cu omul care a pierdut şansa

eternității, căzînd în timpul fizic, al evenimentelor derizorii? Alege lamentarea, ori se bucură de bucuriile accesibile *hic et nunc*, aici şi acum? Răspunsul, evident, este unul optimist.

Două sînt recomandările pe care vi le-aş face: să vedeți fie *Vănzătoarea de păsări*, expusă zilele acestea la „Cupola”, fie *Babilon* – o lucrare mai veche, situată pe holul Direcției Generale a Finanțelor Publice, în centrul Iaşului. Mă opresc asupra celei din urmă, nu atît datorită proporțiilor (74 de metri pătrați), cît mai ales datorită anvergurii speculative şi rafinamentului compozițional.



Vînzătoarea de păsări

Miza proiectului mural este una antropologică. Omul este leit-motiv al dispunerii în registre succesive şi supra-puse, asemănătoare felului în care sînt surprinse „istoriile” religioase pe pereții bisericilor pictate de la noi. Publicul

este invitat să citească în uriaşa carte cu imagini naraţiunea propriilor întîmplări ale minţii – cele care îl pun în relaţie cu soarele, cu Dumnezeu, cu mitul, tradiţia, muzica, jocul, zborul, sacrificiul, cu sine sau cu idealurile sale.

Urmînd ciclului dedicat „Genezei", *Babilonul* lui Felix Aftene descrie povestea vizuală a omului generic, „osîndit" să-şi gestioneze propria libertate într-o lume a diversităţii fără de hotar. Ansamblul formal îndeamnă privitorul la reflecţie şi sobrietate. Fiecare din registrele pictate are logica lui, înscrisă, la rîndu-i, în logica persuasiv-simbolică a întregului. Găsim în lucrarea autorului, deopotrivă, inventivitate, talent şi bun gust. Toate aceste calităţi ne dau, în privinţa artistului, cea mai bună recomandare.



Duetul Drînceanu

Mitul romantic al creatorului însingurat, care îşi gestionează pe cont propriu talentul nativ, este deja compromis. Pentru artistul de azi, izolarea pare a nu mai fi o soluție. Are şanse de izbîndă sporite insul care alege să se eschiveze oricărei formule asociative? Pot doar geniul şi inspirația individuale să surclaseze „rețetele” sofisticate ale consacrării?

Aş spune că, mai mult decît oricînd, vremurile de față îndeamnă la repliere – de grup sau instituțională. În locul idealismului egocentric, sînt de preferat acele soluții care mizează pe asociere şi parteneriat. Avantaje? Concertarea praxisului artistic în formule omogene tematic, dar şi mai buna lui administrare, etalare şi promovare. Chiar şi vecinătățile domestice pot fi eficient exploatate. În acest context, m-aş opri la Gabriela şi Sabin Drînceanu – doi dintre artiştii meritorii ai generației de mijloc.

Formată la Iaşi, în cadrul Universității de Arte, Gabriela Drînceanu experimentează cu egală dezinvoltură ofertele sculpturii (specializarea din facultate) şi ale picturii. Cursurile Şcolii de Artă Monumentală, de pe lîngă Patriarhia Română, o vor ajuta să performeze în zona picturii religioase şi a restaurării de biserici. Prima opțiune pare să-i convină în măsură sporită. Încă de la primele lucrări, artista este interesată să schițeze un breviar antropologic al gesturilor elocvente.

Văzut ca semn elementar, gestul indică, dar şi individualizează. Sîntem, într-un fel, suma gesturilor care ne surprind şi caracterizează. Ciclurile despre „Oameni-stări", „Îngeri şi oameni", „Transferuri înscenate" aduc în prim-plan omul, corpul fizic al acestuia, angajat în sugestive „dialoguri gestuale". Compozițiile Gabrielei Drînceanu pun în contrast duritatea materialului cu subtilitatea ideii. Decupate în lemn şi fortificate cu metal, corpurile sale refuză geometriile convenționale, articulîndu-se în chip surprinzător pentru a da impresiile de mişcare, forță, zbor sau grație. Corpurile sînt uneori supra-omeneşti (în ipostazele angelice), alteori mixate straniu cu chipuri şi siluete zoomorfe. Ispite inconştiente, îngerul şi fiara marchează decisiv felul de a fi al omului.

Spre deosebire de „sculptura gestuală" a lui Aurel Vlad (despre care am vorbit cu altă ocazie), în care este evidentă stăruința unei figurații non-echivoce, corpurile Gabrielei Drînceanu par „dezbrăcate" de orice realism anatomic, fiind croite liniar, în forme plate, dar dispuse în ansambluri tridimensionale. Recompuse din fragmente aparent dizarmonice, aidoma unori *puzzle*-uri destructurate cu intenție, ele pot fi privite din unghiuri diverse şi supuse multiplelor posibilități de lectură și interpretare. Atmosfera pare una de carnaval, în care comedianți anonimi îşi etalează coregrafiile preferate, fiecare devenind protagonistul unei piese care se re-joacă fără oprire. De aici vigoarea „arhetipurilor umane", a elementelor de stabilitate şi continuitate reproduse într-un ciclu distinct. Alături de om, îngerul revine obsesiv. Artista insistă asupra anumitor elemente corporale investite simbolic - ochi, mîini, „aripi". Lucrări precum *Scară* sau *Arbore* alătură, în forma colajului, ochii Mîntuitorului din diversele icoane creştine. Privirea lui Dumnezeu o întîl-

neşte pe cea a oamenilor. Mîna, la rîndu-i, traduce „stări" ale omului, aşa cum aripile invită la zbor sau la plimbări în *Căruța cu îngeri*.

Realizată dintr-un inspirat altoi simbolico-religios, sculptura Gabrielei Drînceanu impresionează tocmai prin fertila sa echivocitate. Suprapunerea registrelor expresive ambiguizează mesajul, deschizîndu-l unui vast cîmp de abordare hermeneutică.



Absolvent al Facultăților de Arte din Timişoara şi Bucureşti, Sabin Drînceanu se consacră în special unei picturi de inspirație creştină. Ciclul „Templelor" oferă privitorului posibilitatea de a accesa spațiul ritualic al comunicării cu Divinitatea. Astfel, templele sale sînt ridicate pe eşafodajul trainic al elementelor (apă, foc, pămînt, timp); au fie semeție verticală, fie cumințenia orizontală a unor locuri de trecere. Culorile par a avea o miză sporită în

raport cu formele geometrice. Suprafețele pictate în albastru, alb şi roşu sînt asemeni unor antecamere ale Paradisului – spații destinate parcă rugăciunii şi devoțiunii. Prefață a veşniciei, loc de reculegere, stadiu prealabil întîlnirii decisive, templul face trecerea dincolo de cortina lumii de aici. Sabin Drînceanu pare să se fi poziționat hotărît în zona picturii de factură abstract-religioasă, pe care o explorează cu pricepere și pasiune.

Gabriela şi Sabin Drînceanu infirmă mitul artistului solitar, pentru care însoțirea ar fi, deopotrivă, obstacol şi neîmplinire. Poate de aceea, multe din proiectele lor comune au forța şi eleganța unui vals în doi. Ei dovedesc astfel că în artă, dar şi oriunde în altă parte, minima solidaritate exterioară ne face uneori mai buni decît sîntem sau decît am putea fi.



„Strigătul” Zamfirei Bîrzu

Pentru cel ispitit de arcanele iconicității, pictura Zamfirei Bîrzu este, fără îndoială, o reală provocare. Biografia profesională a acesteia evocă în linii mari traseul convențional al unei ascendențe susținute pe talent şi consecvență: o specializare în pictură la Universitatea ieşeană de Arte (unde şi predă), un doctorat în domeniul artelor vizuale, cîteva cărți şi studii de specialitate, numeroase expoziții şi confirmări critice – fără excepție, măgulitoare. Membră a Grupului 3D (alături de Felix Aftene şi Gabriela Drînceanu), artista se raliază în ultimii zece ani unor proiecte bine închegate sub aspect tematic: „Îngeri şi demoni”, „Identități”, „Personaje”, „Antropocentrică”, „Percepția omului”. Comun acestora este efortul de autoedificare, prin altoiul soluțiilor artistice cu o speculație centrată antropologic. Lor li se adaugă diverse proiecte, individuale sau colective, derulate în galerii de pe mai multe continente.



Lucrările de pictură ale Zamfirei Bîrzu sînt grupate în serii invocînd Cuplul, Mireasa, Nudul, Portretul,

Peisajul şi Ritualul. Întîlnim în toate acestea o irepresibilă voluptate a destructurării formelor. Stridențele petelor de culoare, dinamismul liniilor – curbe sau frînte –, tuşele nevrotice combinate imprevizibil par a distila sugestii post-impresioniste, fauviste (Matisse), expresioniste (Munch) şi simboliste (Klimt), în formule personale care nu exclud nici figurația, nici abstracția. Spațiul tablourilor sale seamănă adesea cîmpului de luptă abandonat după un asediu prelungit şi istovitor. Aş spune că artista se eschivează atît soluțiilor facil-mimetice ale academismului, cît şi radicalismului experimental de factură postmodernă – ceea ce o apropie în egală măsură de entuziasmul rebel al „noului val", dar şi de moderația maeştrilor consacrați.

Pictura Zamfirei Bîrzu ritualizează emoții, gesturi, evenimente, stări. Surprins în ipostaze adoratorii, de visare, beatitudine şi extaz, *corpul* devine răscruce de semnificații, sursă de ingenioase codificări simbolice, vehicul privilegiat al detaşărilor şi replierilor senzoriale. *Cuplurile* artistei sînt surprinse uneori în exuberanța dansului magic, derulat pe ritmul partiturilor arhetipale, alteori în forme imbricate, amintind de coregrafiile îndrăznețe ale *Kama Sutrei* orientale (*Maituna, Extaz, Uniune, Sărutul*). Privitorul reconstituie etapele unei orgii ritualice, în care corpurile se lasă confiscate de ispita fuziunii reciproce, estompîndu-şi diferențele printr-o mistică recuperare a unității pierdute. Dispuse în succesiune, aidoma frizelor din templele indiene, scenele au alură inițiatică, străină oricăror intenții frivole.

Erotismul *Nudurilor* este lipsit de ostentație. Pictate în alb, gri, albastru şi roşu, trupurile se înscriu în context, împrumutînd din materialitatea şi suplețea reliefurilor de fundal (*Nud în piramidă, Livadă cu nud, Nud în balansoar*). „Curburile" şi pliurile corporale rezonează intim cu ondu-

lările văilor, colinelor sau lacurilor convertite în „peisaj". Împodobite cu motive floral-geometrice (în felul venerabilei Venus din Willendorf – prototip al frumuseții arhaice), siluetele par atemporale, evocînd matricile feminității, fertilității şi seducției. Unele valorifică asocieri metaforice dintre cele mai curajoase; predomină motivele ascensionale (corpuri cu aripi, corpuri – scară), acvatice (corpul – sirenă), dar şi altele, în care nudul este schițat în forma unor cartografii anatomice ambiguizate sau a unor suprafețe terestre (liman, lagună, insulă) demne de explorat. Artista ne invită să ritualizăm gestualitatea de factură erotică, recanonizînd-o, consacrînd-o în formule care omagiază iubirea şi frumusețea.



Portretele Zamfirei Bîrzu încîntă prin acuratețea execuției. Selectate în funcție de afinități personale, modelele – personalități locale – sînt surprinse în tuşe caracteriale de neconfundat. Fizionomiile unor Cezar Ivănescu şi Corneliu

Ştefanache, de pildă, privesc parcă din lumea în care s-au retras discret, în timp ce ochii lui Dan Hatmanu te scrutează cu şăgalnică ironie. *Autoportretul* dă însă măsura întregii disponibilități tehnice şi expresive. Autoarea se surprinde într-o poză care trimite la prestanța şi eleganța unei soprane aflate în exercițiul vocalizării. Cochetăria de factură clasică este pusă în contrast cu febrilitatea mimicii şi a privirii. Putem intui în contururile feței fie virulența unui strigăt, fie efortul de accesare a unor tonalități extreme. Imaginea sugerează, deopotrivă, tensiune şi dramatism. Ce s-ar putea citi pe chipul Zamfirei? Grație interpretativă? Indignare? Revoltă? Mirare? Mă eschivez oricărui verdict tranșant, lăsînd cititorului plăcerea de a-şi exersa întreaga agilitate hermeneutică...

Între plasticienii ieşeni, Zamfira Bîrzu se detaşează fără dubiu prin supleţea proiectelor şi o manualitate rar întîlnită, favorabilă atît experimentului, cît şi abordărilor în cheie clasică. Spre deosebire de încordarea impersonală din *Strigătul* lui Edvard Munch, cea din *Autoportret* este una asumată. Artista „se vede” implicată visceral în tot ceea ce face. Strunite armonios, vibrațiile „țipetelor” sale se pot transfigura în „melodii” cromatice încîntătoare, vrednice de toată lauda.

Delicatese... pătate

Galeria de la parterul Moldova Mall ne invită zilele acestea să degustăm „Delicat...esele” Andreei Dascălu. Nu este vorba de ispita vreunei orgii gastronomice, în felul celor concepute de excentricul Daniel Spoerri (promotorul *eat art* – realizată prin colajul unor materiale comestibile), ci de un proiect pus sub semnele congruente ale feminității şi delicateții. Din consistenta „bucătărie” cromatică a autoarei au fost selectate cîteva din compozițiile realizate în tonalități estompate, fragile, aproape transparente. Motivul exploatat în lucrări este cel al „corpului absent”, sustras vizibilității imediate, dar „prezent” ca impresie şi sugestie în mulțimea de ingrediente care populează imaginarul feminin. Tablourile nu reproduc nici chipuri, nici siluete umane, ci veşminte, accesorii, obiecte care fac aluzie la posesorii lor. „Personajul” principal al expoziției Andreei Dascălu este culoarea, surprinsă – mai puțin obişnuit – în tuşe delicate, subtile sau grizate.

Lucrările pot fi stivuite în două categorii; una reunind picturi, cealaltă – broderii pictate, doar că şi unele şi altele sînt... pătate. „Macularea” lor este, evident, premeditată. Artista procedează parcă aidoma copilului care, după ce osteneşte îndelung la ridicarea unui fastuos castel de nisip, îl „deconstruieşte” subit, îl răvăşeşte printr-un gest radical şi impulsiv. Autoarea aplică o subtilă strategie a diversiunii iconice. Văzută ca o „antiteză cromatică”, pata creează elementul de contrast pe suprafața tabloului; ea este asemeni unui corp străin care „violează” armonia ansamblului, confiscînd aproape fraudulos atenția privitorului. În zona vizibilului, pata de culoare marchează, în fapt, diferența.

Artista stropeşte cu voluptate ursulețul de pluş al copilăriei, rochiile diafane, mănuşile de mireasă, ținutele senzuale şi străvezii, coafurile buclate, lăsînd impresia că este de neconceput un loc al purității absolute sau al formelor fără cusur. Chiar şi broderiile – desenate cu migala lucrului de mînă – poartă amprenta unor agresări cromatice. Structurile lor circulare, geometrice, solare, primesc un neobişnuit adaos străin. Care este însă miza sau rațiunea maculării post-picturale?

Răstălmăcind lucrurile în cheie psihanalitică, s-ar putea spune că feminitatea se defineşte prin contrast; este nevoie de o „pată" pentru a da nota distinctivă fundalului. Albul, de pildă, cere intervenția unei culori mai pronunțate pentru a face vizibilă diferența. Macularea creează forme aleatorii; ea restructurează ansamblul şi îl expune apoi interpretării. Lucrările nu pretind un *background* conceptual sofisticat, lăsînd publicul să vadă și să înțeleagă ce pofteşte. Tehnicile folosite amintesc de experiențele nonconvenționale ale unor Yves Klein (cel care transforma corpul feminin în „pensule" vii, bune de imprimat pe pînză), Jackson Pollock (cel care stropea vopseaua la întîmplare, din bidinea) sau Vanessa Beecroft (care îşi vărsa culorile direct din găleată).



În ochii Andreei, pînă şi petele pot fi... pătate (vezi *Pată roşie pătată*), situație în care pata se neagă pe sine, se anihilează, devenind imagine de sine stătătoare. În această ipostază, ea poate semnifica deopotrivă vidul, capriciile unei supernove uriaşe sau intensitatea vreunei găuri negre din Univers, care absoarbe totul. Corpul însuşi se topeşte în nebuloasa unei pete fără contur, evazive, pe chiar suprafața tabloului.

Gilles Deleuze – unul din filosofii importanți ai vremurilor noastre – scria că în „petele” sale artistul materializează tensiuni emotive, „blocuri de senzații” îndelung sedimentate: ”Pata plată intră în vibrație, se strînge sau se frînge, pentru că este purtătoare a unor forțe abia întrevăzute. Este ceea ce caracterizează pictura abstractă: faptul de a pune în mişcare forța, de a popula întreaga suprafață plată cu astfel de forțe, a scoate în evidență puterile invizibile ale acestor forțe, a construi figuri avînd aparență geometrică, dar care, în realitate, nu ar fi decît forțe, forța de gravitație, greutatea, forța de rotație, de învîrtire, de explozie, de expansiune, de germinație, forța timpului... Astfel, corpul dispare în interiorul suprafeței sau intră în perete sau, invers, suprafața plată se frînge şi se roteşte, pătrunzînd în zona de indiscernabilitate a corpului...”. Iată, aşadar, unde am putea găsi legitimitate estetică lucrărilor artistei ieşene.

Încep să cred că se profilează tot mai hotărît un regim discriminatoriu al culorilor. Unele sînt socotite dure, agresive, reci, întunecate; altele – fragile, voalate, calde, luminoase. Preferăm un spectru cromatic, depreciindu-l pe celălalt, nemaifiind atenți la... nuanțe. Timpul prezent pare potrivnic sensibilităților grațioase, ca şi firilor delicate. Pentru moment, Andreea Dascălu se postează într-o „tandră opoziție” față de acei confrați care se pitesc cu încordare îndăratul baricadelor critice, protestatare, lansînd precipitat mesaje contondente. În răspăr cu aceştia, dar şi cu adepții „rețetelor” comerciale, artista se recomandă a fi una din promițătoarele „pete de culoare” ale generației sale.



Un „zugrav” postmodern (A. Crîșmaru)

De multe ori ne încurcăm în cuvinte dintre cele mai simple. Confundăm, de pildă, jocul cu joaca. Jocul are miză, presupune reguli, contabilizează rezultate, stabileşte ierarhii, ținteşte cîştigul sau performanța; joaca, în schimb, este superficială şi capricioasă. Scopul sau finalitatea ei? Destinderea, distragerea de la îndeletniciri socotite „serioase”. Jocul este sobru şi interesat; joaca – infantilă şi dezinteresată. Investim doze variabile din cele două mai peste tot: în sport, scris, politică, război sau amor. „Spațiul” jocului este indefinit. Acceptăm, de pildă, „jocul sorții”, după cum soarta, cinic, îşi „bate joc” de noi. Cum se poziționeză însă arta în raport cu jocul? Dar cu joaca?

Chestiunea în sine nu a trecut indiferentă „speculatorilor” în ordine filosofică. Johan Huizinga, de pildă, autorul lui *Homo ludens*, argumentează în favoarea unei complicități profitabile între joc şi cultură. Încordarea şi nesiguranța sînt specifice jocului. Spiritul de competiție face astfel încît rivalitățile, tensiunile agonice sau antagonice să-şi găsească rezolvare în organizarea de întreceri nobile şi pasionante. Chiar şi artele se înscriu într-o cursă a întîietății expresive, una care le recomandă, deopotrivă, ca atractive şi plăcute. Din perspectiva disponibilității la joc, ies în evidență – crede Huizinga – tocmai dansul, muzica şi poezia. Artele plastice, în schimb, datorită dependenței de efortul fizic, de rutina manualității, presupun jubilații ludice atenuate. Doar din joacă sau plictiseală ajungem uneori să

desenăm, să pictăm sau să modelăm. De aici şi o anume precaritate a genului în discuție.

Pentru plasticieni, perspectiva olandezului trebuie să fie descumpănitoare. Din postura hermeneutului de bună condiție, Hans-Georg Gadamer reabilitează oarecum lucrurile. El descrie arta în termeni de „joc, simbol şi sărbătoare". Recunoaştem în fiecare „operă" un joc al reprezentării şi codificării, dar şi un altul, al descifrării şi interpretării. Experiența artistică este şi „participativă", socială, dar şi evazivă, ludică, dînd posibilitatea unor referințe secunde care o sporesc în „greutate" sau relevanță. Tot ea ne sustrage uzurii cotidiene, ne dezbracă de salopetele obişnuite, pentru a ne oferi răsfățul unor veşminte festive.

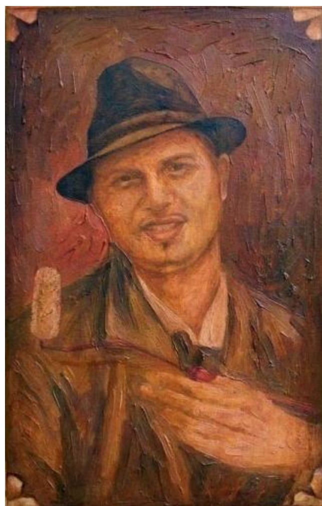
De pe o atare platformă estetică poate fi legitimat proiectul derulat, la galeria „Cupola", de mai tînărul Adrian Crîşmaru. Doctorand la Universitatea de Arte (sub îndrumarea profesorului Liviu Suhar), artistul s-a făcut remarcat în ultimii ani nu doar prin consecvența „expunerilor" publice, dar şi prin coerența desfăşurării lor. Ciclul „Arta şi jocul" îşi consumă astfel un al treilea episod, centrat pe tema ambiguității dintre rîs şi plîns.

Lucrările lui Adrian Crîşmaru fac trimitere la deriva prelungită care afectează „lumea artei". Ce se întîmplă cu artiştii în vremuri de criză? Cum ar trebui aceştia să reacționeze? Adrian Crîşmaru refuză echidistanța sau neutralismul. Sîntem vrednici de plîns, însă rîsul ne mai poate salva. Fiecare din tablourile sale evocă o „istorie" tristă, la care privitorul răspunde cu un zîmbet amar. Artistul din picturile de la „Cupola" înaintează haotic, luptă cu morile de vînt, aidoma lui Don Quijote, sau „latră" la lună ca un cîine fără stăpîn. Cîinele comunitar, replica metaforică a „artistului

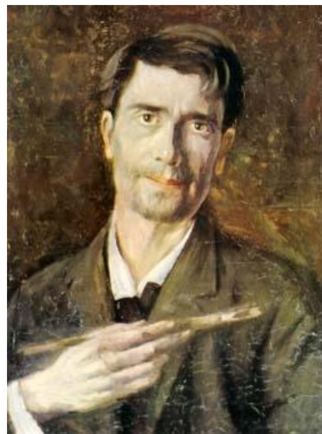
fără stăpîn”, este ipostaziat şi în alte lucrări cu amprentă „canină”: una înfăţişează un cîine-melc (patruped hibrid, simbolizînd cîinele fără adăpost, cel care îşi poartă „casa” cu el), alta un *Strigăt canin* în maniera lui E. Munch – excelentă traducere vizuală a disperării celui uitat de semeni sau abandonat. O pictură realizată în tuşă clasică surprinde umilinţa artistului de la ghişeul unei case de amanet, venit să-şi înstrăineze „secţiunea de aur”, singurul bun preţios care i-a mai rămas. Alte două lucrări vorbesc despre ispita fugii în Occident; opinca autohtonă ia cu asalt „cizma” italiană sau tarlalele spaniole de căpşuni, ambele văzute ca locuri viitoare de fugă sau de exil.

Piesa de rezistenţă a expoziţiei este autoportretul intitulat *Un alt zugrav,* aluzie la o tabloul *Un zugrav* al lui Ştefan Luchian – unul din cele mai bune autoportrete psihologice din istoria artei autohtone. Afectat de boală, dar şi de neajunsurile cotidiene, Luchian se surprinde cu capul descoperit, în postură blajină, ţinînd penelul în mîna sa dreaptă, pregătindu-se de lucru. Crîşmaru, în schimb, ţine la „poză”; se pictează studiat, cu pălărie, iar în mîna stîngă ţine un trafalet. Există în cele două tablouri atît coincidenţe, cît şi contraste. Titlul sugerează continuitate pe linia unei meserii onorabile îndelung exersate. Pictura presupune tehnică şi meşteşug. Crîşmaru asumă tradiţia, dar şi epigonismul; el recunoaşte ascendenţa Maestrului de altădată, faţă de care se prezintă ca un discipol stîngaci, înzestrat cu unelte nepotrivite. Într-o „lumea de-a-ndoaselea”, el însuşi se pictează în răspăr. Cadrul tabloului este inversat, astfel încît imaginea refuză luciul şi preţiozitatea ramei, scoţînd la iveală derizoriul a „ceea ce nu se vede” îndărătul pînzei. Chipul artistului este plasat tocmai pe această parte,

obscurizată pînă acum, evocînd parcă un moment al sincerității totale. Recuzita de motive postmoderne este, astfel, folosită din plin.







Adrian Crîşmaru refuză, deocamdată, compozițiile abstracte, ca şi tehnicile neconvenționale, în favoarea unor formule care vor să îmbine, ironic sau parodic, figurația şi mesajul. Pentru mulți dintre „noii zugravi”, arta nu este joacă. Presupune risc, încordare, nesiguranță, dar şi pasiune ori plăcere. Crîșmaru confirmă o dată în plus că „jocul artei” este prea serios pentru a fi tratat cu superficialitate.

Serbările inimii

Între părțile vizibile ale corpului, nu cred că există una care să fi fost ocolită de entuziasmul reprezentării. Capul, fața, torsul, mîinile, picioarele, surprinse în mimica şi gestica lor, compun vocabularul privilegiat al expresivității. Altfel se prezintă lucrurile cînd vorbim despre ceea ce se găseşte înlăuntrul carcasei epidermice. Fierea, plămînii, ficatul sau rinichii au stîrnit doar curiozități pasagere. Cine să fi fost ispitit de ascunsa dialectică a jalnicelor măruntaie? Inima, în schimb, s-a bucurat de o mai mare considerație, inclusiv în ochii artiştilor. De ce tocmai aceasta? Poate datorită întîietății biologice recunoscute: susține viața, îi măsoară şi reglează ritmul, vibrînd sau rezonînd la orice stimul. Văzută de unii drept „sediu" al sufletului sau „dispecer" al pasiunilor, inima a fost transferată de poeți şi artişti în registrele simbolului şi metaforei. „A avea inimă" devine cu timpul dovada disponibilității afective şi generozității, probă indiscutabilă de „omenie".

Reprezentarea artistică a organului în discuție are și temeiuri religioase. Tema „inimii sacre" se profilează încă din Evul de Mijloc, pentru ca mai apoi, în secolele XVII-XVIII, datorită campaniilor iezuite, să capete vigoare suplimentară. Un tablou al lui Pompeo Batoni, de la 1760, îl surprinde pe Iisus ținînd în mînă o inimă încoronată cu spini, din care se degajă radiant lumină şi căldură, aluzie la suferințele Mîntuitorului, dar şi la dragostea acestuia față de oameni. De la 1856, creştinii au o sărbătoare a „Inimii

lui Iisus”, căreia i s-au dedicat şi lăcaşuri de cult (catedrala *Sacre-Coeur*, din Paris, zidită la începutul secolului trecut, este doar un exemplu).

În mentalul colectiv, inima este asociată predilect iubirii. Calendarul creştin catolic îi consacră pe 14 februarie şi un patron – sfîntul Valentin din Terni (secolul al III-lea), martirizat pentru vina de a fi oficiat căsătorii între păgîni şi creştini, în ciuda interdicțiilor impuse. Prin extrapolarea surselor istorice, acesta va fi revendicat ulterior ca protector al tuturor îndrăgostiților. Virtuțile amorului încep să fie sărbătorite mai peste tot, inclusiv în țările necreştine. Biserica s-a desolidarizat de un atare motiv de jubilație, arătînd că figura tragică a lui Valentin nu poate legitima în nici un caz euforiile de o zi, chiar bizuite pe sentimente dintre cele mai sincere. Produsă în laboratoarele marketingului american, *Valentine’s Day* a devenit o zi a tuturor licențelor erotice. Inima, ca simbol al acesteia, este multiplicată în mii de forme surogat, care acordă *kitsch*-ului o vremelnică şi nedreaptă suveranitate. Culmea prostului gust în ordine artistică este asumată de americanul Jeff Koons, a cărui lucrare – *Hanging Heart,* o inimă înaltă de trei metri, grea de aproape două tone, suspendată de tavan şi legată cu o fundă roşie – a fost cumpărată de un colecționar cu aproape 24 milioane de dolari.

Şi pentru ca penibilul să fie nu ne ocolească, noi, românii, am inventat o replică autohtonă, *Dragobetele*, sărbătoare menită a anihila succesul de care se bucură festinurile cosmopolite de aiurea. Deviza acesteia este nu mai puțin stridentă: „de Dragobete, iubeşte româneşte”. Cruciada anti-Valentin vizează, în principiu, practica împrumuturilor lipsite de discernămînt. Ea legitimează însă şi un entuziasm erotic identitar, menit să ne convingă că

noi, românii, iubim „cu totul altfel” decît celelalte nații. Considerat a fi fost un zeu al panteonului balcanic, cu vechime incertă, Dragobetele este astăzi mai curînd caricaturizat, promovat în felul unui Cupidon în izmene sau al unui Eros în opinci, hotărît să se opună cu... pieptul gol *tsunami*-urilor devastatoare ale modei occidentale.

Zilele acestea, Iaşul găzduieşte două expoziții circumscrise acestei arii tematice; una desfăşurată la Moldova Mall, dedicată *Inimii* ca simbol universal, alta la Galeria Casei Corpului Didactic, intitulată *Identități de februarie.* La proiectul din urmă, consacrat ludicului Dragobete, subscriu aproape 40 de artişti – români şi străini – convinşi, probabil, că identitatea este conjuncturală, funcție de anotimp şi de idolii acestuia. Cum ideea mi se pare discutabilă, nu voi stărui deloc aici.

Ce găsim la Mall? Pictură, grafică, instalații... Inimi „suspendate de cer” (Ionela Mihuleac), inimi „fripte” sau „de piatră” (Dorel Găină), inimi – „mecanism” (Sorin Purcaru), inimi țesute în „dantela” culorilor (Liliana Brătescu Năstas), inimi – „de sticlă” sau „făcute țăndări” (Iulian Bordianu), inimi – „ferestre către suflet” (Violeta Radu), inimi – „pe tavă” sau „conservate în muzeu” (Draga Popa), inimi cu chip uman (Ramona Biciuşcă). Cu totul specială mi



s-a părut ideea lui Iustinian Potoroacă, un tînăr de numai 10 ani, de a expune inimi - *puzzle* în suport ceramic. Structura inimii e una compozită; pentru a se armoniza, bucățile trebuie să se adecveze perfect structurii întregului. Cînd ceva se rupe ori se separă, inima suferă, îşi pierde rîvnita integritate.

Semnatarii lucrărilor insistă asupra posibilităților nebănuite de prelucrare artistică a acestui simbol, uzat însă datorită agresivității rețetelor comerciale. Perspectiva asumată este, deopotrivă, generică şi ecumenică, artiştii eschivîndu-se a conferi ansamblului o miză polemică sau un luciu local. Unul din meritele artiştilor de la Moldova Mall este acela de a se fi ridicat deasupra acelor abordări festiviste care duc lucrurile în derizoriu. Inimile noastre nu sînt mai bune sau mai colorate decît „ale lor”, după cum iubirea ca atare nu trebuie transformată într-un eveniment exhibat cu ostentație doar la răstimpuri.



Ionela Mihuleac, *Inimi suspendate de Cer*

Eugen Pop - întoarcerea la şevalet

Veacul trecut înregistrează cele mai importante dislocări ale conceptului „operei de artă”. Aceasta şi-a pierdut „aureola” tradițională, pentru a se reconfigura aproape din temelii. Neoavangardele tatonează insistent registrele derizoriului şi ale cotidianului. Banalul este ridicat la rang de categorie estetică. Totul este sau poate deveni artă. „Opera” ca atare se sustrage praxisului artistic bazat pe talent şi îndemînare; obiectele „gata-făcute” (*ready-made*), „acțiunile” (*performances*), *happening*-urile, instalațiile revendică statut artistic. Retorica noutății este susținută pe ideea euristicii neîndrădite sau a suprimării oricărei cenzuri. Pentru mulți dintre artişti, arta şi viața sînt aproape coincidente. Se abandonează sfera obiectuală, plonjîndu-se spectaculos în cea „acțională”. Toate gesturile, întîmplările sau evenimentele pot fi investite simbolic şi transfigurate artistic. În multe din ateliere şi galerii, tradiționala pictură de şevalet este concurată serios de „pictura-acțiune”. Aceasta mobilizează nu doar mîna şi penelul artistului, ci întregul corp aflat în mişcare. În versiunea *body art,* corpul însuşi devine suport, centru de interes, „operă” în sensul cel mai generos. Artele de tip comunicativ suprimă pînă şi corpul, reducînd totul la informație, la schimburi de mesaje în rețele participative *on-line*. Opera nu mai este „monument”, ci „document” – bun a fi depus într-o arhivă şi rememorat la răstimpuri.

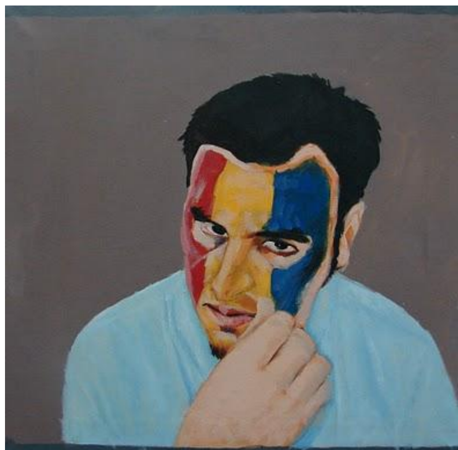
Ludic şi volatil, *performance*-ul stă sub semnele mobilităţii şi efemerului. El dezmărgineşte „spaţiul” operei, dînd artistului posibilitatea de a-i fi parte, de a „acţiona” împreună. „Înscenînd” mesaje, „dramatizînd” idei, are exuberanţa spectacolului bine regizat, dar şi gravitatea unui ritual cu finalităţi terapeutice. *Performance*-ul este unic şi irepetabil. Cum se raportează vocabularul acţiunii la cel al reprezentării? Pot fi mixate sau convertite cele două limbaje ? Este reductibilă „performarea” artistică la topica imobilă a imaginii „încadrate”? Astfel de întrebări constituie miza expoziţiei inaugurate la „Cupola” – *Painting performances* („Performanţe pictate”) –, avîndu-l ca autor pe *Eugen Pop* (*Alupopanu*).

Absolvent al Universităţii ieşene de Arte, Eugen Pop este unul dintre cei mai promiţători artişti ai generaţiei sale. Atent la tendinţele artei contemporane, el se poziţionează pe un traiect care caută a concilia evazionismul formal al experimentelor postmoderne cu rigoarea compoziţională şi îndemînarea de factură clasică, abordînd cu dezinvoltură regimuri plastice aparent incompatibile. Face parte din categoria celor care iau arta în serios, astfel încît fiecare gest al său pare inclus într-un subtil *performance* aflat în derulare. Artistul surprinde publicul de fiecare dată; pictează corpuri nude în „templul global” al *mall*-ului ieşean, „performează” pînă la sînge (îşi vopseşte faţa în culorile tricolorului şi acceptă să fie pălmuit violent pentru încăpăţînarea de a se considera un bun român), ironizează gravităţile politicianiste, vizitează suburbiile conştiinţei, stările onirice, căutînd resorturile magice, arhaice, ale ritualurilor, obiceiurilor şi prejudecăţilor. Un stagiu petrecut într-un sanatoriu destinat bolnavilor aflaţi în stadiu terminal a făcut ocazia unui ciclu anterior, centrat pe teme grave,

precum cele ale agoniei şi morţii. Eugen Pop se eschivează subiectelor frivole sau facile, făcînd dovada unei sensibilităţi profunde, netrucate.

Proiectul desfăşurat la „Cupola” îndeamnă la o reconsiderare a soluţiilor expresive în care se cantonează arta contemporană. Cum (mai) poate fi actualizat *performance*-ul? Care îi sînt modalităţile optime de expunere şi receptare? Artistul propune un retur spre vocabularul clasic al reprezentării, prin conversiunea „performanţelor” acţionale în registrul pictural obişnuit. Într-o astfel de lectură, pictura poate substitui filmul şi fotografia – suporturile favorite de stocare şi arhivare ale mesajelor. Lucrările fixează în imagini o memorie afectivă recentă, imortalizînd „istorii” de neuitat, amintiri nostalgice, întîmplări conviviale. Ansamblul primeşte, astfel, o alură subiectiv-documentară, în care corpul propriu joacă mai multe roluri.





Expoziţia este fortificată suplimentar prin colaborarea cu doi dintre „performerii” ieşeni cei mai respectabili – Adina Tofan şi Ioan Pricop. Între temele comune: arta ca gest sacrificial, creaţia ca formă de purificare, artistul ca exorcist al energiilor negative. „În fiecare operă, dacă vrei să fie adevărată, trebuie să pui ceva din ceea ce eşti”, nota Adina Tofan ca justificare a propriului

performance („Germinație"). Ioan Pricop, la rîndul său, activează mesaje anti-sistem („War"), dar insistă şi asupra rolului catharsic al artei, de remediu contra răului şi nedreptăților („Îmbrățişare la Hodora").

Cu totul surprinzător, Eugen Pop reuşeşte să traducă spiritul avangardelor în registrul plastic al tradiției. Ideea de „arhivă picturală" ar merita, cu siguranță, aprofundată şi în alte ocazii. Întoarcerea la şevalet nu este o utopie. În fața acestuia, „documentul" este „monumentalizat", fiind reinvestit cu nimbul – onorabil altădată – al „operei" veritabile.



Tudor Pătraşcu şi „piatra filosofală”

Pentru artistul vizual de astăzi, experienţa „străinătăţii” nu este doar ocazia unei fericite ieşiri din cotidian, ci şi prilej de testare la o scară amplificată a propriilor competenţe. Delocalizarea temporară, detaşarea vremelnică de mizele provinciale sînt „încercări” de nerefuzat. Cu siguranţă, acestea pot fi semnul unei voinţe de adecvare la „spiritul” vremii, unul centrat pe nevoia de performanţă şi de confirmare externă a acesteia. Există, neîndoielnic, un prestigiu al itineranţei profesionale; contează unde mergi, *unde* şi *ce* expui. Plecatul „în afară” nu este însă automat un indiciu al anvergurii pretinse. Migraţiile semi-clandestine, convertite în prezenţe la „evenimente” glorioase (dar imposibil de probat), pot avea pitorescul lor. Nu şi credibilitate. De aici o anume circumspecţie legată de veridicitatea naraţiunilor triumfaliste, neconfirmate în vreun fel.

Puţini sînt artiştii ieşeni care trec de „vămile” severe ale galeriilor occidentale. Cei care totuşi reuşesc sînt uneori mai puţin răsfăţaţi de atenţia presei autohtone. Vizibilitatea internaţională pare a fi în astfel de situaţii contraponderea anonimatului local. De o discreţie excesivă pe malurile Bahluiului s-a bucurat şi Tudor Pătraşcu, participant la un important eveniment plastic organizat la Essen (capitală culturală europeană în 2010), în zona Ruhrului, de către Galeria „KunstART”. Avînd susţinerea Doinei Talmann, galeristă la Bochum, dar şi a Institutului Cultural Român, expoziţia a oferit unor artişti români, şapte la număr,

riguros selectați, șansa de a expune în spațiile modernei Sanaa-Kubus. Un album trilingv, intitulat *Şapte terase deschise spre lume* (tipărit de editura germană Klartext pentru Tîrgul de carte de la Frankfurt), a prefațat prin scris şi imagine evenimentul sus-pomenit. Publicul german a putut să se informeze despre arta românească din zilele noastre de pe un *site* – conceput anume pentru a marca prezența artiştilor veniți din ținuturile carpatine. Numărul 552 al *Observatorul cultural*, dar şi un excelent film realizat de TVR Cultural, proiectat pe ecranele noastre, au constituit aportul valah la mediatizarea „întîmplării" de la Essen.

Tudor Pătraşcu este licențiat în grafică la Universitatea de Arte „G. Enescu" – unde şi predă. Un masterat în „arte aplicate", dar şi un doctorat în curs la aceeaşi instituție l-au făcut să rătăcească – nu fără folos – prin labirintul bibliotecilor de specialitate. Ca artist, face parte din categoria celor care preferă „lucrul-bine-făcut" în locul precipitărilor conjuncturale. *Tratatul fabulatoriu* (2007) rămîne, deocamdată, singura expoziție personală. I se adaugă însă numeroase prezențe de grup, confirmate de premii locale şi naționale. Aflat încă în căutarea acelui vocabular care să-i traducă fidel intențiile, Tudor Pătraşcu experimentează dezinvolt în registre plastice eterogene, îmbinînd – după caz – grafica, pictura şi instalațiile, lucru vizibil şi în proiectul derulat la Essen.

Cu totul meritorie mi se pare deschiderea artistului către imaginarul sofisticat, dar şi opulent, al esoterismului alchimic. Pot fi identificate în lucrările sale „urmele" evidente ale unei simbolistici inițiatice, aşa cum s-a configurat aceasta în cultura medievală şi renascentistă a Europei. „Importată" prin intermediul arabilor de la orientali şi egipteni, alchimia a primit ulterior o aură sobră şi serioasă. *Liber*

de compositione alchimiae (1144), traducerea în latină a lui Robert de Chester, dar şi scrierile unor Roger Bacon (*Speculum alchimiae*) şi Raymundus Lullus (*Liber alchimiae*) configurează o tradiție continentală bine fortificată speculativ. Nicolas Flamel şi Paracelsus dez-ocultizează disciplina, orientînd-o în direcție filosofică. *Magnum opus* (Marea operă) viza nu doar transmutația elementelor, prefacerea metalelor inferioare în aur, dar şi găsirea mult căutatei „pietre filosofale" – văzută fie ca elixir miraculos, fie ca Panaceu (remediu universal). Operele unor Jan van der Straet, William Fetes Douglas, Carl Spitzweg, Adriaen van Ostade, Hans Vredeman de Vries, Cornelis Pietersz, Pieter Bruegel cel Bătrîn invită în „laboratoarele" alchimiei pentru a descoperi atît munca alchimistului, cît şi simbolistica presupusă.

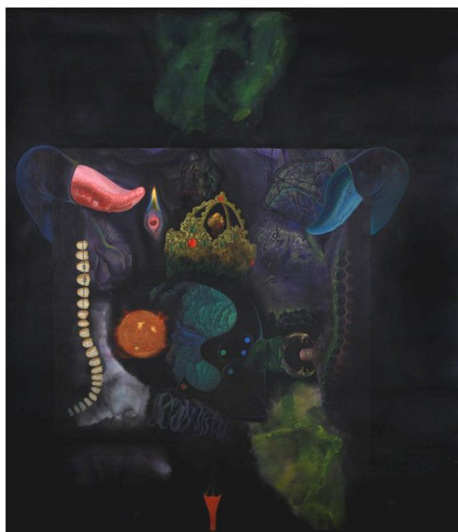
Artistul ieşean îşi concepe lucrările în formule compoziționale decantate parcă din alambicul unui alchimist auten-

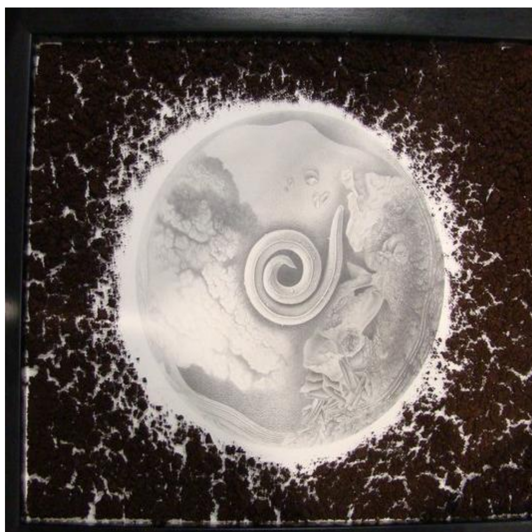




tic, interesat să „arheologizeze” materia în căutarea unor esențe ascunse. Reîntîlnim grotescul excesiv din figurațiile baroce ale lui Hieronymus Bosch, cu adaosuri personale: chipuri monstruoase, corpuri ficționale, mutante, homunculi hidoşi, salamandre, baloane de cristal, diagrame secrete ale maeştrilor consacrați, totul avînd alura unui dublu coşmar – cosmic şi antropologic. Omul pare degenerat, supus unor experimente pe care nu le mai poate controla.

Tudor Pătraşcu găseşte o formulă inedită de valorificare a sugestiilor esoterice. Departe de a se afunda în nămolul superstițiilor ocultiste, el realizează o inspirată „transmutație” a temelor inițiatice în registrul privilegiat al formelor şi culorilor. „Alchimia picturală” este gîndită astfel ca punte de acces la rîvnita „piatră filosofală”, adică la acea modalitatea a înțelepciunii care, eventual, n-ar mai putea oferi soluția salvatoare din deriva ontologică generalizată pe care o experimentăm fără voia noastră.





Desant bucureştean în galeriile Iaşului

Cronica de artă este un gen ca te pune de multe ori în dificultate. Mai întîi te obligă să ţii pasul cu întîmplările în desfăşurare, chiar dacă acestea se succed într-un ritm debusolant. Alteori, te aduc în faţa unor evenimente care, prin amploare şi diversitate, surclasează bunele tale intenţii. Entuziasmul ”vînătorii de sens” ori deliciul ”pîndei” exegetice pălesc în condiţiile unei oferte artistice supradimensionate. Ce te faci cînd participanţii la un proiect sînt de ordinul zecilor sau chiar al sutelor? Eschiva critică este inevitabilă, dînd prioritate evidenţelor notabile şi mai puţin subtilităţilor plastice etalate de toţi autorii în lucrările lor. Replierea, în acest caz, este selectivă şi subiectivă, favorabilă îndeobşte perspectivei şi nu amănuntelor.

Astfel de precauţii sînt valabile şi în cazul evenimentului expoziţional pe care îl evoc aici, derulat simultan în trei importante galerii ale Iaşului – „Dana”, „Tonitza”, „apARTe” –, reunind artişti bucureşteni de la Universitatea Naţională de Artă (UNArte). Meritul organizării aparţine pictorului Marcel Bunea, susţinut în demersul curatorial de instituţiile academice de profil din ambele oraşe, dar şi de filialele Uniunii Artiştilor Plastici la care sînt arondaţi, împreună cu preşedinţii lor – Petru Lucaci şi Constantin Tofan. Demersul comun al profesorilor şi studenţilor de la UNArte a presupus o impresionantă desfăşurare logistică şi de efort, de la editarea unor cataloage de prezentare, pînă la prezenţa

fizică a multor expozanți, inclusiv la cele două vernisaje petrecute în urbea noastră: unul în Copou, la Galeria „apARTe” – pentru expoziția studenților, celălalt de la Galeria „Dana” – unde sînt reunite prioritar lucrările dascălilor.

Intenția organizatorilor este de apreciat: să arate colegilor ieşeni cîteva din preocupările şi tendințele şcolii bucureştene de pictură. Miza declarată este cunoaşterea şi promovarea mutuală, astfel încît, în ocazii similare, să se fortifice solidaritatea de breaslă necesară în vremuri nu tocmai încurajatoare. Tematic vorbind, lucrările expuse sînt lipsite de un numitor comun. Ele reprezintă, în fapt, exerciții plastice de traseu, ilustrînd „starea actuală” a interesului artistic, surprins în ipostaze netrucate, dezbrăcate de solemnități artificiale. Poate în acest fel se explică atmosfera degajată, convivială şi firească, de la vernisajele ieşene, acolo unde arta a fost resimțită ca un „teritoriu al libertății” (M. Bunea).

Ce am putea vedea în cele trei locații? Mai întîi studenții: Magdalena Arnaudova – cu pictură, colaj şi inserturi discursive; Claudia Ion şi Diana Tudose – schițînd posturi corporale mai puțin obişnuite; Ana Barbu, Andreea Nagy, Dominic Vârtosu – cu variațiuni pe tema *Cremaster*, a aberațiilor genetice, în felul celor inspirate de Matthew Barney; Adrian Buzduga – cu ironii la gravitatea icoanelor şi ipocriziile „fețelor” bisericeşti (*Toma vs. Jerry*); Adelina Gavrilă – etalînd cu dezinvoltură cîteva tabuuri erotice (*Silent scream*); George Marinciu – pictînd chipurile monocrome ale degradării fizice; Eugen Raportoru – cu peisaje în gri ale periferiei urbane; Andrei Tudoran – asociind caricatural pe Sfîntul Ieronim cu mitologiile postmoderne ale Internetului; Marius Vatamanu – colaje ilustrate, cu sub-

strat politic (*Letters from Romania*); Razuan Boar – studii de culoare în registrul pop-artei; Diana Manole – ilustrînd anatomii surprinse într-o secvenţialitate dinamică.

Expoziţia profesorală adună *Treisprezece* autori – acesta fiind şi titlul catalogului de prezentare. Sfidînd superstiţiile, maeştrii convertesc ocurenţele cifrei fatidice în ocazie aducătoare de noroc. Ion Anghel expune colaje pictural-textile; Cezar Atodiresei – structuri modulare, reţele rizomatice, forme în roşu; Marcel Bunea – arhitecturi cromatice încîntătoare; Cătălin Bălescu – compoziţii seriale, recurente formal, antropologii repetitive; Alexandru Chira – geometrii poematice, viziuni poetico-spaţiale; Petru Lucaci – anatomii umane în clar-obscur; George Moscal – structuri arhetipale; Traian Boldea – mitologii stilizate; Ion Lazăr – motive iconografice bizantine; Marian Maria – densităţi cromatice elementare; Horea Paştina – compoziţii florale şi decorative aproape transparente; Alexandru Rădvan – studii antro-





pomorfe; Mihai Sârbulescu – simboluri creştine primare, desenate pe armătura metalică a clopotelor bisericeşti.

În expoziția studenților şi a profesorilor de la UNArte diversitatea este suverană, fără ca aceasta să constituie un handicap. Registrele tematice, tehnice şi stilistice sînt mînuite cu pricepere şi rafinament. Spiritul „şcolii” de artă care livrează modele şi în care se formează discipoli este cît se poate de evident. Dialogul generațiilor nu pare unul de conjunctură, căci obediențele paideice se combină reuşit cu subversivitățile şi ereziile formale, independent de vîrstă şi statut.



Dacă există o lecție de reținut din prestația artiştilor bucureşteni, aceasta este una de modestie şi profesionalism. Divulgarea mutuală a experiențelor de atelier nu înseamnă desconspirarea ilicită a secretelor meseriei, ci o probă suplimentară în favoarea dialogului plastic şi a respectului față de celălalt. Este rîndul artiştilor ieşeni să răspundă provocării. M-aş bucura ca şi atunci să am ce povesti…

Generația ’70

Zilele de sărbătoare, precum cele pe care tocmai ne pregătim să le întîmpinăm, se înscriu într-un registru privilegiat al timpului. Este unul sacru – ar spune teologii –, al participării liturgice şi entuziasmului religios, dar şi timpul faptelor neobişnuite sau al obişnuințelor abandonate. Vom fi martori ai ritualului de Înviere, vom testa apoi virtuțile convivialității, odată cu ingredientele ce o susțin, vom ieşi la plimbări primăvăratice, în natură sau în oraş. Pentru cei dornici să-şi răsfețe privirea cu artefacte ale frumosului aş risca o recomandare, una tocmai adecvată bucuriiilor festive din perioada următoare...

La Galeria „Dana” este încă accesibilă o expoziție dedicată *Generației ’70*. Ideea organizatorilor a fost aceea de a reuni cîteva din numele de referință ale plasticii ieşene care au avut – ori au încă – o anume notorietate, fie la nivel local, fie la o scară mai generoasă. Criteriul de selecție este foarte permisiv, regăsindu-se sub acelaşi acoperiş atît artişti care îşi „trăiesc” de ani buni postumitatea, cît şi alții încă activi pe liniile profesorale sau expoziționale inaugurate în deceniile anterioare. O miză suplimentară s-a dorit a fi „reprezentativitatea” lucrărilor, tocmai pentru a etala un anumit „specific” al preocupărilor de atunci. Un atare demers este însă anevoios, parțial utopic, dată fiind grila subiectivă impusă de colecționari, dar şi de autorii înşişi, interesați să evite oferte „litigioase” sub aspect estetic sau

ideologic. Constrînşi de împrejurări, membrii generației '70 au ezitat între vocabularul tradiției şi cel al modernității, unii detaşîndu-se curajos de „priza" conservatoare, uşor anacronică, evident dominantă.

Dispusă pe două paliere, expoziția reuşeşte să ilustreze o parte a stilurilor, temelor şi tehnicilor exersate odinioară, cele care au dat Şcolii plastice ieşene o notă distinctivă. Pictura, sculptura şi grafica sînt prezente în doze inegale, ținînd cont de modele perindate la acea vreme. Abordările realiste, figurative, au ca pandant îndrăznețe compoziții abstracte, studii de culoare, dar şi subtile tratamente simbolico-alegorice.

Ce putem vedea pe simezele „Danei"? Portrete şi autoportrete, unele parodice, semnate de Dan Hatmanu, Adrian Podoleanu, Francisc Bartok, Ioan Gânju (*Portret de femeie*), Vasile Istrate (*Seducătoarea*), Gheorghe Maftei (*Diana*), Eugen Mircea (*Portretul lui Francisc Bartok*), Ion Neagoe (*Portretul lui Iacob Mureşan*), Mircea Ispir (*Portret*), dar şi de sculptorii Ion Antonică (*Cap de fată*), Ion Buzdugan (*George Enescu*, *Nicolae Matyus*). Peisajul şi naturile statice sînt, la rîndul lor, copios reprezentate: Adrian Podoleanu (*Atmosferă ieşeană*, *Iarnă ieşeană*), Nicolae Constantin (*Peisaj de iarnă*), Nicolae Matyus (*Toamna*), Francisc Bartok (*Natură statică*).

Bună parte a lucrărilor valorifică teme care presupun un evident angajament speculativ, exersînd formule discret sugestive şi aluzive: Dimitrie Gavrilean (*Ritual magic*, *Clovn pantocrator*, *Căruța orbilor*), Ioan Gânju (*Vînzătorul de păsări*), Jenö Bartoş (*Teoria Big-Bang*, *Icar*), Liviu Suhar (*Sincope cromatice*, *Gînditorul*), Corneliu Ionescu (*Pasărea de foc*, *Zbor*), Valeriu Gonceariuc (*Irozi*), Corneliu Vasilescu (*Compoziție în roşu*, *Pereche*), Alexandru Ichim (*Năvodul*,

Ciclişti), Val Gheorghiu (*Duet în roz*). Sculptori de felul unor Vasile Condurache (*Maternitate*), Ion Antonică (*Primăvara*), Dan Covătaru (*Întîmpinare*) se înscriu într-un registru simbolic de factură apropiată. Grafica Agnetei Covrig ne



Dimitrie Gavrilean, *Clovnul Pantocrator*

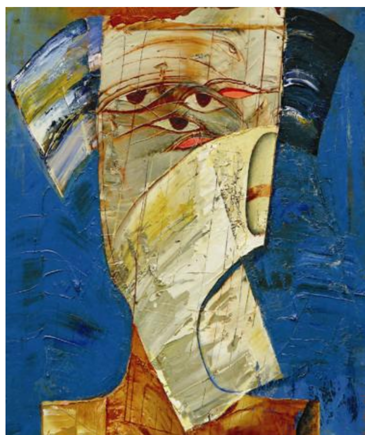


Dan Hatmanu, *Autoportrete*

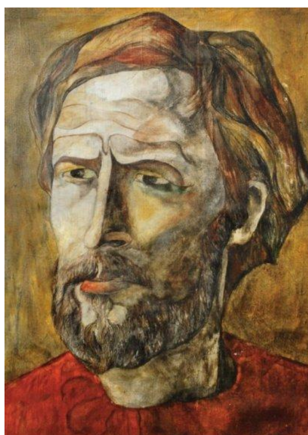
trimite spre lumea Deltei, cu imprevizibilele ei geometrii florale, făcînd o plăcută notă aparte în raport cu ansambul. Astfel de lucrări dovedesc interesul de primenire a limbajului artistic, de sincronizare a acestuia cu experiențele similare consumate în Lumea Mare.

Nu este locul aici să evaluăm meritele generației ’70 şi nici să facem ierarhii. Cu siguranță însă, aportul reprezentanților ei este inegal şi disproporționat. Chiar dacă s-au dovedit buni dascăli ori iscusiți mînuitori ai tehnicilor de lucru, nu toți dintre cei pomeniți au reuşit să depăşească staza unei celebrități de moment, gestionate doar în plan local. Dificultea de a circula, lipsa de informare pot explica retardul estetic – evident în anumite cazuri –, dar şi ignorarea deschiderilor europene.

Există un contrast de netădăduit între glosele idilizante care supralicitează ”contribuții” îndoielnice şi realitatea crudă. Înainte de a fi ”judecați”, artiştii ar trebui cunoscuți. Din păcate, pentru foarte mulți ”aventura” cunoaşterii şi recunoaşterii este una solitară, personală şi privată.



Jenö Bartos, *Beyound*



Eugen Mircea, *Pictorul Francisc Bartok*

Ambiguitatea frumosului

Pentru cei mai puțin familiarizați cu domeniul esteticii, problemele acesteia au îndeobşte o aparență abstractă. În realitate, ele sînt cît se poate de ancorate în concret şi trimit la situații care nu o dată ne pun în dificultate. Să luăm, de pildă, situația în care sîntem solicitați să dăm seamă despre un eveniment artistic la care am fi participat. Problema este una de receptare, dar şi de repliere discursivă. Cum traducem limbajul „operei” şi al autorului acesteia în propriul nostru limbaj? În ce termeni ne pronunțăm despre calitatea unui spectacol, film sau tablou? Fără îndoială, ipostaza în cauză presupune o anume exersare a gustului, dar şi disponibilitatea de a articula propoziții cu sens *despre* cele văzute, auzite, simțite.

Există cel puțin două forme de angajament receptiv; unul emotivist (cînd debordăm de „simțire”, dar nu găsim cuvinte potrivite pentru a o exprima), celălalt critic, cerebral, interesat să descrie şi, uneori, să evalueze cele percepute. Nu exclud cazul în care este refuzată din start ideea „expunerii” langajiere. La extreme, balansăm, aşadar, între tăcerile „profunde” şi locvacitatea excesivă, între extazurile superlative şi decepțiile transpuse peiorativ. Un film poate fi seducător, captivant, meditativ, dar şi anost, plictisitor sau dezagreabil; partitura muzicală a unui concert poate fi emoționantă, extraordinară, înălțătoare, dar şi liniară, discordantă sau oribilă; un tablou poate fi frumos, sublim, încîntător, dar şi urît, hidos ori banal. Este vorba, cum bine

v-ați dat seama, de sentințe spontane, de primă instanță, nesofisticate critic. Pentru unii tineri, formulele sînt reduse la clişee care favorizează prin simplificare ceea ce este *cool, trendy, fashion, glossy, glamour, nice, super*, în raport cu opusele lor. Cu cît vocabularul este mai frust, cu atît posibilitățile descriptive sînt mai limitate.

În vorbirea obişnuită, întîlnim însă ambiguități terminologice suplimentare. Ce înseamnă, spre exemplu, că un tablou este frumos? Este frumos întrucît redă cu fidelitate lucruri, chipuri, peisaje calificate drept frumoase? Sau pentru că ilustrează un moment fericit, al împlinirii compoziționale? Am putea distinge, într-o primă instanță, frumosul ca *motiv,* de frumosul ca *reuşită*. Poți picta „frumos" lucruri urîte sau „urît" (neinspirat, strident) lucruri frumoase. În acest din urmă caz, recunoaştem *kitsch*-ul totdeauna etalat în forme superficiale, dar atractive. Arta contempoană estompează referința la frumos, privilegiind banalul, diformul, fragmentarul, spectaculosul, dar şi abstractul, interesantul, profundul, subtilul, codificatul, simbolicul. Un tablou care se eschivează frumosului nu este neapărat urît, solicitînd, după caz, uzul unor calificative din sfera celor de mai sus. Ce se petrece în practica propriu-zisă? Să revenim la expoziții…

Nu aş spune, bunăoară, despre *Distorsiunile* fotografice ale lui Ionel Onofraş – expuse zilele acestea la Galeria de la parterul Moldova Mall – cum că intră sub incidența urîtului, ci sub semnul frumosului văzut ca reuşită formală. Corpurile deformate cu ajutorul tehnicii digitale capătă volume picturale, atenuînd distanța obişnuită dintre fotografie şi tablou. Realismul corporal este voit destructurat, astfel încît ajustările şi exagerările să sporească sugestivitatea anatomiilor ipostaziate. Artificiul substituie naturalul, însă nu în direcție

simplificatoare, ci în una care îmbogăţeşte imaginea şi o face plăcută. Tenta caricaturală a fizionomiilor, odată cu reglajele cromatice contrastante, creează impresia unei adecvări în ordinea neobişnuitului şi a neverosimilului. Ionel Onofraş evită spaţiul trucajului facil, aruncînd o altfel de privire, mai sofisticată, asupra corpului uman ca pretext fotografic.





Ionel Onofraş, *Distorsiuni*

Tot un mod aparte de raportare la conceptul frumosului am putut vedea în expoziţia pictorului Dorin Lehaci, deschisă pînă mai ieri în Galeria Centrului de Studii Europene, de la Universitatea „Al.I.Cuza". De această dată, miza a fost dublă – cosmică şi antropologică. Proaspătul „doctor în filosofie" se declară un fervent adversar al prezenţei urîtului în artă, interesîndu-se cu precădere de fundalul armonic predeterminat al tuturor creaţiilor. Sub sintagma *Universul formelor,* artistul a reunit lucrări care propun o sumă de interogaţii asupra lumii şi principiilor ascunse care îi organizează armătura de profunzime.

Inspirat de filosofiile orientale, Dorin Lehaci crede că lumea este structurată dual, dar contrariile de orice fel sînt

complementare şi se atrag. Cerul şi pămîntul, marele şi micul, pozitivul şi negativul, spiritul şi materia intră în hora centripetă a afinităților reciproce (*Dualitate, Destin comun, Corespondența*). Arhitectura cosmică este una a formelor concentrice sau a învăluirilor spiralate. Reliefurile policrome ale unor tablouri sînt dispuse în toate cele trei dimensiuni. Fragmentările modulare solicită reordonarea elementelor compoziționale aidoma unor piese de *puzzle*. Ele vorbesc despre întrepătrunderea planurilor ontologice, despre contrastul dintre greutatea materiei şi ispita înălțării prin zbor. Autorul îşi concepe lucrările după clasica *regulă de aur,* cea care dă măsura perfecțiunii inerente tuturor formelor din univers. Nevăzutul este tradus astfel în cheia vizibilului, imperceptibilul în cea a datului perceptiv.

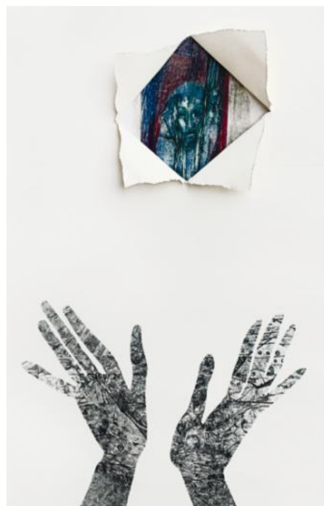


Dorin Lehaci, *Universul formelor*

Cele două proiecte artistice evocate scot în evidență posibilitatea unei gestionări inedite a frumosului. Ambele se sustrag soluțiilor facile, oferind alternativa abordărilor personale, în care diferențele de perspectivă surclasează în chip inspirat tiparul, uniformitatea şi repetiția.

„Amprentele” Atenei Simionescu

Galeria „Dana” şi-a răsfăţat publicul fidel cu un nou vernisaj – cel al Atenei-Elena Simionescu. Intitulată *Amprente*, expoziţia grupează cîteva lucrări de gravură experimentală circumscrise motivului vegetal. În plan speculativ, proiectul invită la o discuţie despre felul în care formele naturale se pot poziţiona în cîmpul nostru vizual. Ne sînt acestea indiferente? Sau, dimpotrivă, natura ne „vorbeşte” într-un limbaj care îi este propriu? Au plantele, bunăoară, capacitatea de a „semnifica”? Pot ele modela sau influenţa felul nostru de a fi?





Absolventă a Institutului de Arte „Ion Andreescu” de la Cluj, Atena Simionescu a fost îndrumată în perioada studiilor ardelene de profesorii Fest Ladislaw şi Ioan-Horvath Bugnariu, ambii recunoscuţi pentru merite importante în domeniul graficii. În momentul de faţă, este rector al Universităţii de Arte „George Enescu” din Iaşi, exersîndu-şi competenţele în ariile expresive ale desenului, graficii şi gravurii. Reflexele sale artistice sînt dublate, aşadar, de preocupările – nu totdeauna

spectaculoase – ale omului de şcoală, asociind rutina atelierului cu devoțiunea pedagogică de zi cu zi. Traseul doctoral derulat în anii anteriori i-a oferit prilejul unui substanțial „desant” analitic, dat de lectura cîtorva din esteticienii consacrați ai timpului nostru: Nelson Goodman, Arthur Danto, Luis Y. Prieto, Gérard Genette, Roger Pouivet. Ideile acestora privind definirea „naturii” şi specificului operei de artă ori identificarea de criterii clasificatorii adecvate practicilor artistice aflate în uz au avut un evident ecou în articularea opțiunilor estetice proprii. De aici şi o anume disponibilitate pentru convertirea provocărilor epistemice în formule plastice, vom vedea, ele însele... provocatoare.

Tehnica gravurii, cea utilizată de Atena Simionescu, are tradiții anterioare clasicului tipar. Începînd din secolul al XV-lea, devine familiară pentru aproape toți marii artişti europeni. Ea constă în incizarea unei plăci (lemn, metal, piatră, linoleum), care devine matriță pentru numeroase copii şi versiuni. Munca gravorului presupune un dublu angajament – sculptural şi pictural. „Opera” este obținută prin imprimarea sau amprentarea modelului pe o suprafață plană. Laboratorul de lucru al gravorului este diferit de cel al alchimistului; primul „in-formează” hîrtia după şablonul dat, în timp ce secundul amestecă şi decantează substanțele în căutarea unei formule vag previzibile. Procedeul în sine pune în discuție problema originalității operei, dar şi meritele (abilitățile) autorului. Cum deosebim operele unicat de cele obținute prin multiplicare? Dar prototipul de producția serială? Cît valorează copia în raport cu modelul?

Astfel de întrebări ne plasează în albia unor dispute cu aparență scolastică. Pentru artist, modelul dă ocazia proliferării seriale într-un registru ontologic derivat. El poate oscila între transcendența unei Idei pure şi imanența ideilor

propriu-zise, aflate la îndemîna oricui. Gravorul, de pildă, îşi transpune conceptele abstracte într-un dispozitiv material de multiplicare. Convertit la rigoarea materială a plăcii imprimante, prototipul se distribuie în numeroase forme asemănătoare. Poate de aceea, gravorul pare un mic demiurg; „amprentele" sale poartă urma vizibilă a intenției auctoriale. Amprentele sînt semne distinctive; individualizează autorul şi îi particularizează creația.

În acest context, gravurile Atenei Simionescu pot fi citite ca vaste acumulări de semne. Unele par dispuse aleatoriu, fără criteriu; altele iau formă de scrisori ambiguizate, în care doar literele au rol indicial. Ele trimit spre un sens disimulat în țesătura vegetală a imaginii, îndărătul liniilor de fugă pe care eşti invitat să le parcurgi cu privirea. „Ierbarele" Atenei Simionescu „arhivează" şi plante, dar şi amintiri. Memoria vegetală este fortificată de cea subiectivă, astfel încît fiecare poate fi ocazia unor replieri nostalgice. Siluetele florale sînt schițate în culori contrastante sau complementare. Fața şi reversul, pozitivul şi negativul aceleiaşi forme sînt vizibile în egală măsură. Pentru artistă, lumea este desfăşurată în manieră arborescentă. Plantele, cu tulpinele, frunzele şi florile lor, devin piese ale unui limbaj care poate fi descifrat. Dacă ne angajăm într-un atare demers, natura îşi pune „amprenta" asupra noastră, chiar fără să ne dăm seama.

Atena Simionescu face parte din categoria artiştilor care pun fapta înaintea cuvintelor şi modestia înaintea etalărilor ostentative. Expoziția de la „Dana" se distinge prin subtila opțiune tematică, dar şi prin acuratețea realizării artistice. Tehnica este bine atelată ideii, susținînd-o viguros şi matur. „Amprentele" sale vegetale sînt indicii ale unei sensibilități echilibrate, una care încurajează experimentul şi noutatea, fără însă a le atribui privilegii exclusive sau exagerate.

Dripping şi rock la „Cupola”

Dacă întîiul val al avangardelor artistice din secolul trecut s-a format pe Bătrînul Continent, cel de-al doilea şi-a găsit vad prielnic în America postbelică. După realizarea primelor sale *dripping*-uri (1947), puțini credeau că Jackson Pollock va avea emuli, chiar şi în țara sa, a „tuturor posibilităților”. Stropirea aleatorie a pînzei întinse la picioare, suprapunerea accidentală de straturi cromatice, picurarea dezordonată a culorilor direct din pensulă sau din bidinea, alergarea în jurul lucrărilor, mişcările imprevizibile ale brațelor, flexiunile întregului corp treceau mai curînd drept extravaganțe histrionice decît gesturile unui artist sobru şi matur. Transformarea pînzei în „arenă” – cum numea Alan Kaprow elementul de noutate –, „asediul” fizic al suprafeței, agresarea şi macularea ei spontană, urmare a impulsurilor de moment sau a stimulilor afectivi inconştienți, au intrat definitiv în registrul memorabil al ereziilor artistice din Occident.

Lipsite de concept, dar şi de premeditare, sustrase voinței de a figura obiecte, forme sau idei, operele lui Polock nu-şi asumă ilicit profunzimile vreunui mesaj. Spațiul tabloului este plin. Datorită multiplicării aleatorii, elementele cromatice se distribuie uniform, aidoma unor rețele de urme care par a nu avea nici început şi nici sfîrşit. Lucrările sînt voit non-reflexive; prin asocieri formale, sugerate de jocul necenzurat al fanteziei, ele pot seamăna unui

păienjeniş stelar nocturn, aflat în dispersie centrifugă, emisiilor de lavă incandescentă jetată la întîmplare din viscerele vreunui vulcan în erupție, furtunilor de nisip sau *tsunami*-urilor tropicale cu efect devastator... Stropii de culoare, alăturați după logica hazardului, compun topografii fluide, incongruente şi haotice. Pictura devine deopotrivă *acțiune* şi *eveniment*; pictorul nu pictează, ci „acționează”. Autorul se consideră „seismograful” fidel al pulsiunilor reprimate, „cutia de rezonanță” a stărilor afective şi nevrotice de moment.

Pentru mulți dintre expresioniştii abstracți, arta încetează a mai fi „cerebrală” şi figurativă. Nemaifiind axată pe un proiect evident, îmbrăcînd veşmîntul cromatic al instinctului „orb”, ea se vede eliberată de finalitate, dar şi de constrîngeri. Nu însă fără a-şi construi propria legitimitate estetică. Se iese din paradigma artistică a *reprezentării* şi se optează pentru o alta, a „picturii-acțiune” (*action painting*) sau a „picturii gestuale”, convertită în *expresie* şi *comunicare*. „Pot merge în jurul pînzei, pot lucra din cele patru părți, literalmente pot fi *în pictură*” – spunea Pollock într-un interviu. Artistul nu doar inventează imagini; el crede că tocmai „spectacolul” creației propriu-zise trebuie exhibat. În această noutate, unii au văzut încă unul din semnele smintelii şi apusului definitiv al artei „frumoase”. *Dripping*-urile lui Pollock au devenit ulterior centre de interes ale publicului în mai toate marile muzee de artă contemporană, cota lor de piață fiind şi astăzi impresionantă.

Cîțiva ani mai tîrziu, în Franța, Yves Klein regiza la Centrul „Georges Pompidou” „pictarea” celebrelor *Antropometrii*. Publicul invitat la evenimente devenea martor al unei practici artistice derulate *live*. Conceptul de *work in*

progress desemnează tocmai această „facere împreună” a operei. Aşezaţi pe scaune, muzicieni de factură clasică întreţineau cu discreţie ambianţa sonoră. În acordurile orchestrei, cîteva modele, eliberate generos de povara propriilor veşminte, erau vopsite în albastru. La semnalul artistului, acestea aleargau sprinten şi îşi uneau epidermele de suprafaţa pînzei dispuse vertical, transformîndu-se în adevărate „pensule vii”. Între corpurile nude şi „opera” artistică realizată instantaneu dispar uneltele mijlocitoare – cele specializate în tehnologia clasică a reprezentării. Urmele *perfomance*-ului celebru se păstrează încă în muzeul parizian, publicul de azi putîndu-l revedea înregistrat pe un ecran alăturat. Tabloul conceput de Yves Klein debordează mai toate cadrele tradiţionale, confiscînd „spaţiul” ambiant, împreună cu decoruri şi participanţi. Prin impresie cinematografică și multiplicare, „timpul” creației propriu-zise este arhivat şi livrat spre posterității.

Ca şi Pollock, Yves Klein creează *evenimente* în care spectacolul este total; artistul, publicul, opera fac corp comun. Simțurile sînt solicitate la maxim: auzul – stimulat de armoniile sonore ale orchestrei; văzul – racordat la întreaga „în-scenare” neobișnuită; mirosul – provocat de emanaţiile vopselelor sintetice şi de parfumurile rafinate ale celor prezenţi; gustul – răsfăţat de aromele şampaniei oferite cu generozitate. Spectacolul tactil al corpurilor transformate în unelte dau întregii reprezentaţii perspectivă sinestezică. Mesajul promotorilor noului discurs artistic este, deopotrivă, individualist şi universalist. Artistul se poate considera un mic demiurg; arta şi viaţa nu mai pot fi separate. Arta este un mod de viaţă – viaţă activată în plinătatea ei.

Dripping-ul ca tehnică, nudul ca temă predilectă, ritmul ca sugestie sînt pretextele expoziției asumate de Liliana Nastas Brătescu la „Cupola”. Absolventă a Universității de Arte ieşene, clasa pictorului Constantin Tofan, membră a UAP, autoarea se distinge mai întîi ca designer vestimentar, apoi ca artist plastic şi grafician de carte. Începînd din 2008, este o prezență constantă în galeriile Iaşului – şi nu numai –, fie în expoziții personale, fie în formule de grup. Deşi încă la vremea tatonărilor stilistice şi a experimentelor, multe din lucrările sale pot fi recunoscute în colecții particulare din Europa şi America. Studii de culoare, flori, fluturi, peisaje urbane, perspective nocturne figurează între temele exersate anterior. Liliana Nastas nu înaintează la întîmplare. Fiecare ciclu de lucrări se adecvează unui program conştiincios, întreținut atît de nevoia comunicării artistice, cît şi de ispita perfectibilității.







Indiferent de subiect, constantă în toate lucrările este dorința de a înnoi recuzita de lucru, dar şi materialele folosite. „Pictează” cu şpaclul, pensula, cuțitul, seringa, spray-ul; obține efecte cromatice inedite prin tamponarea suprafețelor cu materiale moi, combină iscusit lianți, vopsele industriale, prafuri de zidărie, lacuri şi pigmenți organici. Liliana Nastas Brătescu face parte din categoria artiştilor ieşeni solidari cu spiritul inventiv, fără a intra în contrast ostentativ cu tradiția. Expoziția de la „Cupola” este o dovadă în plus de rafinare a sensibilității sale compoziționale, dar şi de adaptare a repertoriului stilistic la tehnici dintre cele mai curajoase, menite fie a dinamiza praxisul artistic, fie a-l asuma integral, ca mod de viață.

Drip’n’nude este invitația făcută de autoare la un „rock’n’roll cromatic”. Ca şi *dripping*-ul, rockul, chiar şi în formele sale cele mai stridente, poate fi transpus în registrul valorilor masculine, sugerînd energie în exces, mobilitate, forță, fermitate, acțiune. Febrilitatea senzitivă şi a voinței sînt stimulate copios. *Dripping*-ul este aidoma unei partituri rock transpuse vizual. Ritmul „se vede”, iar culorile „se aud” în cadența şi sonoritatea lor imprevizibile. Simțurile privitorului par a-şi pierde identitatea funcțională, substituindu-se reciproc. Proporționate discret, nudurile „feminizează” ansamblul şi îi dau echilibru formal, constituind punctul de fugă a privirii. Dezordine şi armonie, dispersie şi regrupare, haos şi disciplină – toate capătă sugestie în compozițiile artistei. Siluetele nud atenuează agresivitatea stropilor de culoare, sugerînd eleganța unor paşi de dans în care partenerii oscilează imprevizibil între ispitele ex-centrice şi voluptățile regăsirii. Lucrările Lilianei Nastas Brătescu sînt o bună ocazie de a „privi” ritmul evaziv al culorilor, dar şi de a „asculta” euforia pasională a melodiilor transpuse vizual. Pictura şi muzica şi se complinesc fericit, regăsindu-se într-o sinteză inspirată, deosebit de seducătoare.

Aporiile privirii (Manuel Mănăstireanu)

Cîteodată sînt şi contrazicerile demne de povestit. Zilele trecute, spre exemplu, sesizasem la unii cursanți ai Şcolii doctorale de filosofie o anumită aroganță în raportarea la vocabularul artei şi în înțelegerea beneficiilor speculative oferite de aceasta. Artiştii vizuali, spunea cineva, nu au „expertiza metafizică" necesară atacării frontale a ideilor, riscînd să rămînă superficiali şi, adesea, neconvingători. Abstracția conceptuală nu se poate împăca mulțumitor cu ambiguitățile imaginilor – imposibil de convertit în registrul inteligibil al cuvintelor. În imagine ar rămîne totdeauna un „rest" care se sustrage disciplinei ideilor „clare şi distincte". Gîndirea poate fi aporetică (se poate înfunda în formule insolubile, paradoxale), pe cînd imaginea se ataşează, de regulă, ambiguității şi obscurităților de suprafață. Neîmpărtășind ideea, am argumentat că arta de calitate nu exilează conceptul ci, dimpotrivă, îl caută şi chiar îl fortifică simțitor, prin aport de sugestie şi semnificație. Ceea ce filosofii afirmă explicit, artiştii exprimă adesea implicit. Vă propun o imediată aplicație...

Manuel Mănăstireanu face parte din categoria artiştilor răsfățați cu atuul de necontestat al talentului. Cred că doar modestia în exces îi justifică prezența nefiresc de discretă la evenimentele publice. Nici CV-ul profesional nu pare a-i fi, deocamdată, o prioritate, reținînd participări de anvergură mai curînd regională. *Lumina tăcerii* a dat titlul ultimei sale expoziții de la Galeria „Dana". Excelent portretist, artistul

surprinde în tablourile sale fizionomii convulsive, schimonosite, psihologii complexe, tensionate. Pictează uneori în registrul expresionist (părînd inspirat mai cu seamă de Francis Bacon), dar şi în cel suprarealist (unde se pot recunoaşte urmele unor Giorgio de Chirico şi René Magritte).

Lucrarea intitulată *Fără titlu* este, cu siguranță, o nadă inteligentă întinsă privitorului. Dacă în celelalte tablouri ochiul pare a fi leit-motivul pictural, cea despre care vorbim surprinde tocmai prin ascunderea organului destinat vederii. Manuel Mănăstireanu parodiază intenționat autoportretul de zugrav al lui Ştefan Luchian. Dacă în tabloul magistrului pictorul priveşte melancolic, în cel al discipolului chipul este integral acoperit. Ce vedem, în fapt? Un pictor bolnav, complet bandajat, ținînd penelul în mînă. Artistul îşi expune precaritatea, se lasă privit, fără ca el însuşi să privească. Și gura îi este obturată, astfel încît absența privirii pare dublată de cea a vorbirii. Orb şi mut, se închide în sine pentru a contempla *lumina tăcerii*. Izolarea este sau o alegere voluntară, sau asumarea condiției deficitare.



Tema „vederii prin nevedere" sau cea a „privirii suprimate" are deja o tradiție filosofică.

În ale sale *Noctes attice,* Aulus Gellius scria despre Democrit cum că ar fi renunțat voluntar la lumina ochilor, pentru a se proteja astfel de prejudecățile venite pe calea lor. Invocîndu-l pe acelaşi, Plutarch, în *De curiozitate*, crede că filosoful din Abdera a preferat întunericul nevederii pentru ca privirea să nu-l distragă din tihna meditației. Anticii, de altfel, puneau orbirea fie pe seama

unei sancțiuni divine, fie pe seama unui „dar” făcut de zei. Homer, poetul orb, ar putea ilustra cea din urmă ipostază. Orbirea nu este neapărat negația vederii, cît posibilitatea ca aceasta să se replieze spre soluții alternative, de profunzime. Cu cît obiectul vizat este mai greu accesibil, cu atît ne bizuim mai puțin pe ajutorul simțurilor. Cum acestea sînt „înşelătoare”, trebuie să mă izolez de impresiile lor - credea Descartes - pentru ca neinfluențat din afară să pot scruta mai cu folos „eul” meu profund.

În optica teologilor creştini, privirea îşi poate depăşi propriile posibilități, ajungînd la cunoaşterea a „ceea ce nu se vede”. Avem nevoie însă de trei condiții pentru a-l „privi” pe Dumnezeu: credința, speranța, bunătatea. A vedea înseamnă „a vedea cu spiritul”, nu cu ochii fizici – scria Augustin. Iar un Dionisie Areopagitul era convins că cel ce ajunge la lumina lui Dumnezeu „vede şi nu vede” sau „vede dincolo de vedere”. Întunericul introspecției deschide spre lumina adevărului. Privirea care îşi depăşeşte limitele sfîrşeşte într-un soi de orbire, dată de o fascinație fără seamăn a celui privit. Se întîmplă aceasta în contemplarea icoanelor („fenomenul saturat” al lui Jean-Luc Marion), în viziunile sfinților şi ale profeților.

Tabloul lui Manuel Mănăstireanu poate fi o alternativă picturală la discuțiile filosofico-teologice în jurul privirii. În locul unei interpretări clinice, interesată să diagnosticheze boli şi bolnavi, aş miza pe altceva. Artistul ne sugerează că există un ”grad zero” al privirii (cea naturală), dar şi intensități nebănuite, selective, ale acesteia. Pictorul poate surprinde „maladii ale privirii” (stări de suferință, tristețe, disperare, angoasă, nebunie, gelozie, ură, iubire, narcisism), dar şi forme sublimate ale ei, transfigurate sau aporetice.

Creştinismul rezervă această funcțiune heruvimilor, îngerilor cu mulți ochi, care stau aproape de Dumnezeu, captîndu-i lumina şi înțelepciunea desăvîrşite, pentru a le împărtăşi celorlați. Aș spune că Manuel Mănăstireanu îşi încearcă publicul cu subtilități picturale trecute iscusit prin filtre teologice şi metafizice de cea mai bună factură.

Nu cred în divorțul filosofiei față de artă, nici în cel al conceptului față de imagine. Suficiența unora sau altora ar trebui argumentată convingător şi în cunoştință de cauză. În ce mă priveşte, am văzut mai multă metafizică pe pereții Capelei Sixtine decît între copertele *Meditațiilor* lui Descartes. Dar n-aş ezita să revin, cu egală plăcere, în ambele locuri…





Ştefan Bouşcă – un *hidalgo* moldav

Între aparițiile editoriale din ultima vreme, cea dedicată pictorului Ştefan Eugen Bouşcă merită cu prisosință semnalată; mai întîi pentru profilul monografic asumat, apoi datorită veşmîntului deosebit de atractiv cu care a ieşit în lume. Meritele trebuie împărțite deopotrivă de autor – publicistul Grigore Ilisei – şi de Editura „Dana Art”, cea care continuă şirul lucrărilor consacrate artiştilor ieşeni reprezentativi. Lansarea albumului a coincis cu organizarea unei expoziții retrospective dedicate pictorului în discuție, eveniment vernisat de criticul Dan Hăulică. Ambele întîmpinări au avut rolul de a redeştepta interesul pentru creația unui artist ocolit pînă acum de atenția cuvenită, deşi s-au consumat deja două decenii de postumitate.

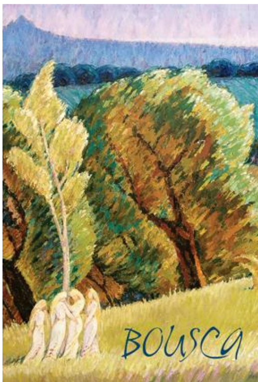
Cine este Ştefan Bouşcă? Pentru generația artiştilor tineri, un pictor prea puțin cunoscut, invocat cu deferență, alteori cu nostalgie, de mai vîrstnicii confrați. Un personaj simpatic, ar spune aceştia, retras, dar inteligent. Dan Hatmanu îl descrie ca „distins, înalt, elegant, cu o ținută dreaptă, ca un arc gata să se desfăşoare, era o apariție puțin stranie..., definindu-şi personalitatea progresiv, dar cu mai multă încetineală, cu mai multă prudență, poate, decît oricare pictor din generația sa”. Biografia artistului – crede Grigore Ilisei – este, dimpotrivă, „spectaculoasă, marcată de evenimente memorabile... O existență tumultuoasă, romanescă de-a dreptul”. Defel ataşat boemei iaşiote nărăvite în

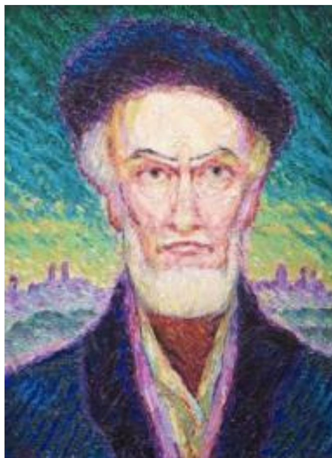
festinuri bahice istovitoare, Bouşcă trece drept un personaj confiscat întru totul de plăcerea picturii ca atare, fără vreun scop pragmatic, exterior, avînd alura unui *hidalgo* spaniol sau a unui Don Quijote risipit în vînătoarea de fantasme îndepărtate.

În plan profesional, s-a dezis de tutela anumitor maeştri; nu recunoaşte influențe decisive, nu subscrie vreunui curent estetic sau program artistic exhibînd noutatea. Deprinde tehnicile picturale de la cîțiva din dascălii perindați pe la catedrele Universității de Arte – O. Băncilă, N. Tonitza, P. Troteanu, I. Cosmovici. Ca artist însă, este foarte meticulos; îl pasionează arta bizantină, face schițe după clasici (Michelangelo), îi plac pictorii din Spania (îndeosebi Velázquez şi El Greco), este atras de volutele cromatice ale lui van Gogh. Din punct de vedere stilistic, pare greu de încadrat; i se recunosc accente impresioniste şi fauviste, dar şi sugestii de factură expresionistă. Criticii, nu foarte numeroşi, îl aşază în buna tradiție a Şcolii ieşene (alături de Băncilă, Tonitza, Cămăruț, Mihăilescu-Craiu), remarcată mai curînd pentru constanța şi recurența unor teme care privilegiază bucolicul, nostalgicul, grațiosul, adică o esteticitate prioritar decorativă. Bouşcă este văzut ca un „adept al culorii şi luminii”(Maria Hatmanu), „un mare decorator..., straniu şi patetic” (Dan Hăulică), „adept al purității morale şi al frumosului” (Constantin Ciopraga). În privința artei sale, percepțiile sînt echivoce; „neliniştitoare prin conținutul metafizic” (Dan Hatmanu), „poetică şi filosofică”, „pictură a sublimității şi misteriosului”, dar şi, oarecum contradictoriu, „solară, luminoasă cît cuprinde” (Grigore Ilisei).

Interesante sub aspect biografic sînt paginile în care Bouşcă se confesează. Un interviu publicat în presa locală îi divulgă „crezul” pictural: „am o credință experimentată o

viață întreagă: să pictezi numai atunci cînd s-a concretizat în ființa ta un adevăr plastic vizual şi pe care să-l poți face vizibil pentru toți cei cîți vor trece prin fața lucrărilor". În altă parte, îşi descrie pictura ca interferînd cu muzica şi poezia. A ilustrat cărți de versuri (Eminescu, Minulescu), avînd ocazia de a transpune grafic sugestiile poetice romantice şi simboliste. Pe lîngă numeroasele studii de portret şi peisaj, Bouşcă abordează subiecte cu încărcătură mitico-alegorică, religioasă şi istorică, împăcînd gravitatea ideii cu o mobilitate imprevizibilă a formelor şi culorilor – surprinse îndeosebi în tonuri vii, calde, pastelate. Posibilitățile limitate de a călători „în străinătate" sînt compensate de fervori identitare care idilizează „spiritul" şi frumusețea locurilor natale. „Sînt ieşean, am lucrat în spațiul Iaşului toată viața. N-am avut posibilitatea să văd muzee străine... Sînt eminamente un produs al acestei şcoli ieşene... Am căutat să exprim culorile moldoveneşti, culorile cerului de apus, oranj şi liliachiu."






Demersuri de felul celui întreprins de Grigore Ilisei sînt tot mai rare. Tocmai de aceea ar trebui apreciat cum se cuvine. Privit din dublă perspectivă – biografică şi documentară – albumul consacrat lui Ştefan Bouşcă devine parte a unei arhive necesare, menite a evidenția meritele şi vulnerabilitățile plasticii autohtone. În cazul de față, autorul pariază aproape fără nici o rezervă pe cartea biografiei exemplare a lui Bouşcă; pictorul este original, unic, genial, un model infailibil, vrednic de urmat. Retorica superlativă face ca portretul final să fie „pastelat” excesiv, căpătînd pe alocuri contururi necredibile şi vag realiste. Temperarea *parti-pris*-urilor afective, odată cu nuanțarea dispozitivului critic, ar fi fortificat suplimentar întregul proiect – altfel, bine structurat, util, demn de toată atenția.

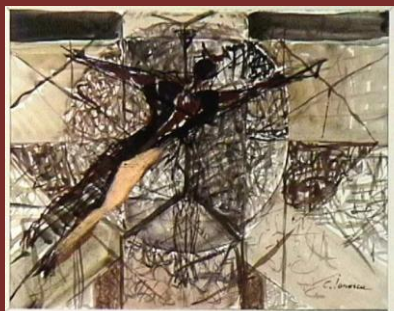
Ştefan Eugen Bouşcă a risipit în lume cîteva mii de lucrări, multe din ele ajunse în locuri neştiute. Din 1983 este afectat de Parkinson şi abandonează şevaletul. Devine un obişnuit al Spitalului Socola şi al doctorului Brînzei. Afectat de suferință, îşi divulgă simpatia pentru Iov, consemnînd undeva un pasaj din textul biblic în care se vorbeşte despre virtuțile credinței: „Îți vei uita suferințele Iov, şi-ți vei aduce aminte de ele ca de nişte ape care s-au scurs. Zilele tale vor străluci mai tare decît soarele de amiază. Întunericul tău va fi ca lumina dimineții. Vei fi plin de încredere şi nădejdea nu-ți va fi zadarnică”. Bouşcă a crezut şi în Dumnezeu, dar şi în şansele artei sale. Sper ca viitorul să îi confirme întru totul aşteptările...

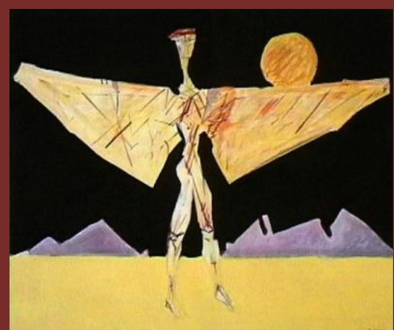
„Desprinderea” lui Corneliu Ionescu

Între dascălii Universității ieşene de Arte, Corneliu Ionescu a fost, pînă mai ieri, o prezență distinctă, lesne de remarcat. Îl întîlneam adesea la vernisajele confraților artişti sau pe holurile facultății din Copou, aşteptîndu-şi indulgent studenții întîrziați la cursurile sale de compoziție, chiar dacă nu le încuraja defel risipa matinală. Volubil şi curios, stăpînea cu eleganță regulile conversației obişnuite, cumpănind fericit sarcasmul şi aluzia ironică, sobrietatea şi vorba de duh. Despre pictura sa aş fi vrut să scriu de multă vreme; aşteptam doar ocazia. Din păcate, aceasta a venit prea tîrziu, independent de dorința şi voința amîndurora. E drept, o succintă referire făcusem anterior, în contextul retrospectivei *Generației ’70*, de la Galeria „Dana”. Avea să fie, în fapt, cea din urmă etalare expozițională a sa. Selectase pentru eveniment trei lucrări: *Compoziție, Pasărea de foc* şi *Zbor*, reprezentative pentru preocupările picturale din ultimii ani. Acum cîteva săptămîni l-am revăzut, fără să bănuiesc atunci că fugara strîngere de mînă şi politețurile conjuncturale vor deveni irepetabile.

Născut în 1938, cu rădăcini olteneşti, Corneliu Ionescu a studiat pictura la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, avînd privilegiul unei întîlniri paideice cu deja consacratul Corneliu Baba. Împrumută de la magistrul său fermitatea opțiunilor, cît şi o anume voluptate a diferenței, ambele ducînd mai apoi la o evidentă disonanță stilistică


Zbor întrerupt


Spre necunoscut


Zburătorul enigmatic

între discipol şi model. Mobilizat după absolvire pe frontul didactic al Universităţii ieşene, a parcurs toate etapele consacrării profesorale. Ca artist, s-a grăbit „încet”, neprecipitat, construindu-şi un traseu în care semnele maturizării se disting cu claritate de la un timp la altul. Va ajunge să expună în galerii şi muzee autohtone, dar şi în altele, risipite în mai multe ţări. Numeroşi colecţionari au privilegiul de a-i adăposti din tablouri. Este autorul cîtorva lucrări de artă monumentală, vizibile publicului ieşean fie la Casa studenţilor (*Artă cinetică*), fie în Sala „Paşilor Pierduţi” a Universităţii „Al.I.Cuza” (*Vitraliu*).

Alături de artişti precum Liviu Suhar, Dimitrie Gavrilean, Ion Gânju, Mircea Ispir, Francisc Bartok, Ion Neagoe, Nicolae Matyus, Valeriu Gonceariuc, Jenő Bartoş, Constantin Nicolai, Corneliu Ionescu este unul din pilonii principali ai unei generaţii de frontieră, afirmate în anii ’70, una care a optat pentru replierea stilistică faţă de comenzile ideologice ale vremurilor de

tristă amintire. Detaşarea de reprezentarea convențională, de temele favorite ale tradiției – îndeosebi portretul şi peisajul – sînt semne ale unei voințe de sincronizare cu practicile picturale europene. De aici, predilecția inițială a artistului pentru o figurație de factură fantastică, asamblată metaforic, tentă estompată ulterior în profitul structurilor abstracte, desfăşurate pe armătura formală a codificărilor şi transpunerilor simbolice.

Criticii din anii începuturilor l-au răsfățat cu laude. Petru Comarnescu recunoştea la Corneliu Ionescu o „pictură de calitate, cu construcții riguroase, tematică sintetică şi îndrumată spre fantastic” (1969). Ion Frunzetti, la rîndu-i, era „surprins de sensibilitatea proprie, de nobila ținută lirică şi de cromatismul angajant” (1974), iar Dan Grigorescu descoperea la pictorul ieşean „o lume poetică, o înțelegere strictă a funcției constructive a culorii” (1981).

Corneliu Ionescu s-a eschivat retoricii picturale de consum, cu miză exclusiv decorativă; lucrările sale sînt voit spiritualizate, solicitînd aport meditativ. Unele subiecte au alură metafizică. Artistul este preocupat să înțeleagă universul, spațiul, materia, formele, surprinzîndu-le în ipostaze dinamice sau în propriile metamorfoze (*Fereastră spre univers, Eclipsă, Simfonie spațială, Metamorfoza formelor, Forme spațiale*). Deşi non-figurative, lucrările lui Corneliu Ionescu sînt profund antropomorfizate. Ele vorbesc despre om şi natura specifică a acestuia – un om esențializat, definit de tentația înălțării, de obsesia ascensională. „Zburătorul” apare ca leit-motiv, întărit de sugestiile „desprinderii” de greutatea materiei, de „metamorfoza zborului” propriu-zis. Şi aici titlurile vorbesc de la sine: *Zburător, Zbor, Icar, Metamorfoza zborului, Suspensie, Desprindere, Zburătorul albastru, Zburătorul negru, Marele zbor, Zborul enigmatic,*

Aripi, Aripi aurii, Pasărea de foc, Pasărea fantastică, Pasărea măiastră, Omul fluture, Înălțare. Artistul îşi etalează de fiecare dată subtilitățile componistice. În majoritatea cazurilor, fundalurile tablourilor sînt monocrome – negre, roşii, albastre, gri – punînd în evidență formele stilizate din prim-plan. Unele lucrări sînt rezolvate într-o singură tonalitate cromatică (gri, albastru), iar chenarele suprapuse invită la o afundare vizuală în spațiul abstract al picturii.

Rafinarea formelor, cenzurarea extravaganțelor coloristice îl conduc pe Corneliu Ionescu spre un limbaj esențializat la maximum, unul care se foloseşte de simplitatea mijloacelor pentru a da densitate proiectului. În ciclul *Ferestrelor*, de pildă, artistul „umanizează” formele geometrice patrulatere, ataşînd inimi policrome într-un design asemănător cărților de joc. Este ca şi cum ar spune că pariază pe „cartea” norocoasă a iubirii celuilalt sau pe cea a deschiderii comprehensive față de semeni.

Ca şi alți artişti din generația sa, Corneliu Ionescu a fost victima unei discreții excesive, dublată de o oarecare mefiență cu privire la prezențele publice. În joc erau, pesemne, precauții autoimpuse care să-l ferească de improvizații şi de ispita lucrului facil, fără perspectiva unei certe confirmări estetice. Este acum treaba criticilor, a exegeților competenți, să-i descopere opera şi să o aşeze acolo unde se cuvine.

Artistul de pe malul opus

Galeria de la parterul Moldova Mall şi-a răsfăţat vizitatorii cu o expoziţie semnată de clujeanul Ioan Horvath Bugnariu. Cine este autorul? Ani buni, şef al „Catedrei de grafică, pedagogia artei, foto-video-procesare computerizată a imaginii” din cadrul Universităţii de Artă şi Design Cluj-Napoca, preşedinte al filialei locale a UAP, doctor în arte, grafician de notorietate, cu prezenţe remarcabile – preţ de peste patru decenii – pe simezele româneşti şi străine. Drept recunoaştere a meritelor şi competenţelor sale în domeniul artistic, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iaşi l-a „înnobilat” simbolic, acordîndu-i titlul de *Doctor Honoris Causa* – motiv suplimentar al „descălecatului” vizual moldav.

Arta pop, cea promovată, teoretizată şi experimentată de Ioan Horvath Bugnariu, cultivă o „estetică a oraşului”, una voit superficială, non-pretenţioasă, interesată să surprindă strada, piaţa publică, periferia, cu obiectele şi imaginile care le sînt specifice. Dintr-o perspectivă asumat „angajată”, artistul pop ar dori să substituie interesul „teoretic” pentru adevăr cu unul pragmatic, vizînd concretul, realitatea – pe care stăruie să le înfăţişeze ca atare. De aici refuzul artificialului, ca şi recursul parcimonios la retuşurile cosmetizante. Lumea este aşa cum o vedem, dar nu întotdeauna privim cum trebuie – pare a sugera autorul evenimentului expoziţional ieşean.







Ioan Horvath Bugnariu îşi încadrează perioada de modelare a opțiunilor artistice personale în deceniul ’60-’70 – timp al voluptăților contestatare şi al revoltelor juvenile de pretutindeni. Muzica beat, pop, literatura americană şi engleză, poezia tînără, necontaminată ideologic de la noi (Nichita Stănescu, Ioan Alexandru) i-au fost referințe culturale de căpătîi. Ulterior, artistul clujean parcurge un program consecvent, centrat pe exigențele de *stil* şi *atitudine*. Ca puțini dintre confrații artişti, el mînuieşte cu sagacitate atît rigoarea scrisului, cît şi abilitatea de a confecționa imagini.

Cum recunoaştem ceea ce numim stil? Există mai multe înțelesuri ale conceptului în discuție. Unul, de inspirație franceză (Roland Barthes), exploatat în retorică şi în practica scriiturii, descrie stilul în termeni de abatere, diferență, deviație de la un „grad zero” al limbajului. Altul, promovat în discursul analitic american (Nelson Goodman), vede stilul în termeni de constanță, recurență, conformitate față de un proiect asumat, circumscris

tematic şi metodologic. A recunoaşte un stil înseamnă a putea identifica elementele repetabile, de continuitate, care dau identitate, dar şi distincție unui artist. Unicul, ineditul, cu totul noul, diferența radicală se impun cu raritate. Adeziunea la un curent artistic sau subscrierea la modele deja configurate presupun în egală măsură ataşament stilistic. Tocmai în acest sens, Ioan Horvath Bugnariu se recunoaşte afin mai curînd cu proiectele unor artişti pop consacrați peste Ocean (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol), dar şi cu autori continentali care îmbină în chip inedit grafica şi tehnica fotografică.

Desenul, gravura, compoziția, fotografia artistică, grafica de şevalet, grafica publicitară şi de carte îi configurează limbajul favorit de exprimare; tiparul şi aparatul de fotografiat devin astfel „uneltele” privilegiate de lucru. Consistentul C.V. profesional, responsabilitățile manageriale la nivel universitar sau în interiorul breslei artiştilor ardeleni, cărțile sale de teorie a artei (*Cultura Pop şi arta de atitudine,* 2007; *Apariția spiritului Pop şi influența acestuia în arta şi cultura contemporană,* 2009), departe de a argumenta în favoarea unui tipar conformist, grav-academic, întăresc profilul unui artist complex, neconvențional, implicat serios în problemele praxisului cotidian.

Noi aici şi oriunde – titlul expoziției oferite de Ioan Horvath Bugnariu ieşenilor – actualizează cîteva din pretextele artistice iterate pe parcursul carierei. Voit ambiguizată, o atare formulă pare a ironiza discursul identitar demagogic, patriotard, ce gonflează în exces orgolii localiste sau provinciale. Dispozitivul nostru de înrădăcinare în tradiții şi calități excepționale este contrazis de fapte. Există coincidențele simbolice şi culturale dincolo de frontierele con-

juncturale. Trăind oarecum sincron voluptatea globalizării, avem multe în comun cu ceilalți. Lumea noastră este o periferie generalizată, populată pe alocuri cu idoli şi fantasme derizorii. În absența altor repere, localul, regionalul sînt ridicate arbitrar la demnitatea întregului. De aici şi mulțimea inadecvărilor care conferă banalului o aură artificială, una care-i potențează stranietatea şi ridicolul.

Locul favorit în care precarul se vede şi *se vedetizează* este oraşul, cu extensiile lui mediatice – ziarul şi televiziunea. Grație acestora, banalul este transformat în Icoană şi „con-sacrat" cu facilitate. Publicitatea săvîrşeşte cu zel acest ritual al metamorfozei, stimuluînd la maximum consumul şi fantasmele lui cosmopolite. Totul se consumă – informație, obiecte, imagini. Prostituția mediatică, bovarismul colectiv, frivolitatea gustului public, prețiozitatea stridentă a starurilor de tabloid întăresc impresia de bîlci, de aglomerație fără proiect, de cumul dezordonat al formelor fără fond.

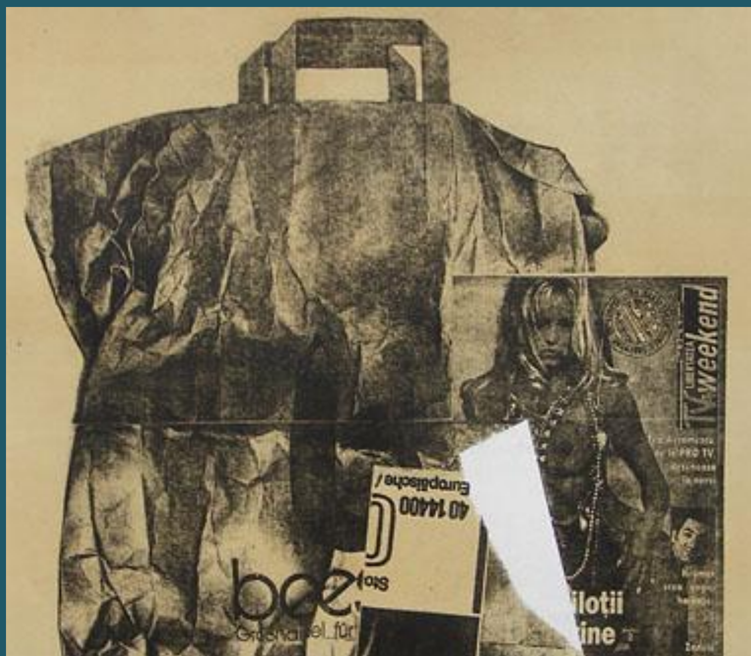
Ioan Horvath Bugnariu denunță „cinismul îmbrăcat în haine de sărbătoare", balcanismul nostru rezidual, rezistența încăpățînată la nou, repetiția şi monotonia, întrecerea fără miză, învîrtitul în cerc, risipa, munca în zadar, superficialitatea permanentizată. Autorul creează compoziții multimodale în care mixează fotografii din realitate, decupaje de ziar cu eşantioane de scriitură aparent aleatorii (bilete, chitanțe, înscrisuri murale), pentru a recompune tabloul unei lumi „ca ne-lumea", în care admirația nătîngă proiectează idoli efemeri. Intenția este una de critică socială: a semnala, a atrage atenția, dar şi a da mărturie ca „martor" la neîmplinirile prezente. „Am adunat de pe străzi produse ale indiferenței şi neatenției noastre, transformîndu-le în

relicve", scrie autorul undeva. Compozițiile pe tema *Ideas for all events,* dar şi ciclul *Relicvelor* îmbină imagini, forme şi culori menite a şoca ori a scandaliza prin asocieri neobişnuite.

Dacă promotorii Noului Realism resemnificau obiecte, Ioan Horvath Bugnariu se foloseşte de fotografie pentru a obține colaje de imagini purtătoare de mesaj. Lucrări precum *Bine închis, Scară spre nicăieri, De vînzare* trimit sugestiv la felul în care ne apărăm „sărăcia şi nevoile şi...". Unele înscrisuri *graffiti* sînt reciclate fotografic şi etalate în felul unor semnificanți urbani necenzurați, ilustrînd „glasul" stins, anonim, dar sincer, al celor mulți (*Outlying District News, 1,2,3*). Ridiculizează în alte compoziții fervoarea manipulării prin imagini ultramediatizate ce exhibă strident volutele corpului feminin. Accesînd ziarul *Libertatea*, afli despre competiția „nurilor" erotici de mahala (*Balkan News, 1-5*), care preludează traseele mioritice de consacrare publică. Autorul urmăreşte cum imaginea devine marfă, intrînd în logica necruțătoare a consumului generalizat (*Girls, Buletin de ştiri, Hot line*). Litografiile cu titlul *Love story* sugerează dificultatea de a descîlci ițele sofisticate, nebuloase, ale frivolelor povestiri de amor ventilate în presă sau în telenovele „fără număr".

A fi vedetă înseamnă a fi văzut, a fi vizibil, a te face văzut cu orice preț, a deveni accesibil. Magia imitației fără discernămînt adînceşte impresia de inadecvare. Între ignobilul manelist de la noi şi un star ca Michael Jackson există aceeşi asimetrie ca între pateul nostru de ficat (prototip al frustrărilor alimentare valahe) şi reconfortanta Coca-Cola, sau între senzația neostoită de foame a românului şi setea firească de după sațietatea deja dobîndită a omului din

Occident. Media creează pe moment iluzia sincronizării. Tot ea ne transpune într-un univers ficțional, populat de personaje idealizate, care funcționează oarecum compensatoriu (*Weekend, Toffee*). În majoritatea lucrărilor sale, Ioan Horvath Bugnariu se declară în război cu o lume care-i înşală aşteptările, poziționîndu-se antagonic, pe „celălalt" mal, al criticii nedisimulate şi protestului. Adagiul veterotestamentar „Ochi pentru ochi, dinte pentru dinte" devine astfel unul programatic, îndemnîndu-l să răspundă la spectacolul violenței generalizate cu o măsură comparabilă, însă rafinată artistic. Iată cîteva motive pentru a traversa negreşit apele tulburi ale tranziției autohtone pe un mal opus, antagonic, unde ne aşteaptă autorul.



Daniela Grapă – resemnificări plastice

Cînd afirmăm că nu putem vorbi de prospețime în artele vizuale fără o evidentă primenire stilistică şi tematică, formulăm deja un truism. Exigența detaşării de locurile comune nu este un slogan retoric, disimulînd intenții vag-mobilizante. Inventivitatea trebuie presupusă şi aici, la fel ca oriunde. Ştim însă care este locul noutății? Cum o recu-noaştem în puzderia experimentelor care ni se propun drept artistice? Cum se face că avem atîția artişti talentați, dar şi tot atîtea proiecte suspectate de minorat? Din punctul meu de vedere, precaritatea culturii estetice duce inevitabil la derizoriu şi mediocritate. Fără un *aggiornamento* principial, menit să-i legitimize practicile şi să le con-textualizeze, artistul nu ştie unde anume se situează şi ce (mai) poate face. Tocmai din acest motiv, periferiile artelor sînt suprapopulate de naivi şi autodidacți care, evoluînd la întîmplare, „pe cont propriu”, speră să reinventeze roata.

În vremurile noastre, nu este suficient ca o lucrare să placă; ea poate fi reuşită artistic, însă neinteresantă estetic. Importă sistemul de referință la care, ca artist, te raportezi. Poți să placi la Bienala din Veneția, dar să nu convingi cetățenii contemplativi din Dolhasca. Reciproca este la fel valabilă; ce place la Dolhasca poate fi refuzat de gustul cosmopolit al publicului venețian. Chiar dacă uneori exce-

sive şi ostentative, modele nu pot fi nesocotite. Artistul indiferent la ce se întîmplă în jurul lui riscă anacronismul. La fel şi criticul care îşi calibrează judecățile funcție de nostalgia... zăpezilor de altădată. Soluțiile extreme? Una care spune că nu există artă decît ca reprezentare a ceva – chip, obiect sau peisaj; alta abstracționistă, centrată pe abandonul oricărei reprezentări figurative. Ambele tendințe sînt astăzi destul de evidente.

Daniela Grapă ilustrează în chip convingător această posibilitate a resolidarizării stilistice cu modernitatea. Artista este, fără dubiu, la curent cu prefacerile consemnate în interiorul „lumii artei”. Numeroasele stagii de documentare în țările europene, dar şi studiile masterale de la Universitatea „Al.I. Cuza” i-au oferit sugestii pentru exersarea acelui „cum e cu putință ceva nou” – după expresia lui Noica. I-am urmărit proiectele etalate în ultimii ani, constatînd o anume lejeritate în a preschimba registrul figurativ cu cel abstract.

Studiile caracteriale şi portretele Danielei Grapă ies însă din tiparele obişnuite. Ca şi un alt ieşean, Manuel Mănăstireanu, artista pare influențată de expresionismul baconian; fizionomiile pictate de aceasta sînt imobile, suspendate în spațiul restrîns al tabloului. Halourile monocrome, în negru, roşu sau gri, scot în relief fața, figura – detaliul anatomic ridicat la demnitatea întregului. Ochii personajului intră în dialog tăcut cu cei ai privitorului. Este însă o privire tensionată, una care „săgetează”, „atinge”, „pătrunde”. Hapticul (tactilul) surclasează opticul, anulînd indiferența contemplativă. Între cei portretizați – Francis Bacon, Mircea Eliade, Nichita Stănescu –, adică artistul, filosoful şi poetul preferați. Pe lîngă aceştia, unele tablouri

schițează figuri anonime sau profiluri autoreflexive care dau expresie unor obsesii sau stări compulsive acute.



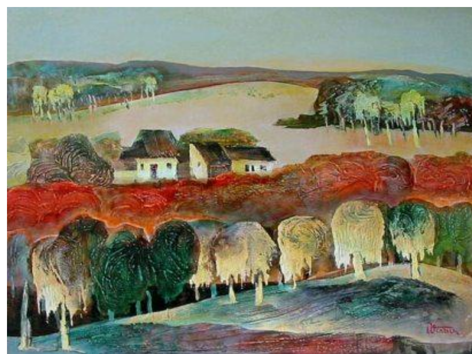
Lucrările Danielei Grapă par axate pe fervoarea unor tatonări identitare. Cum poți „ghici” în cîteva linii esențializate la maximum felul de a fi al celui care este reprezentat? Cum poți face invizibilul vizibil şi insesizabilul sesizabil? Cum poți „vorbi” în limbajul silențios dar expresiv al privirilor? Sensibilitatea educată şi abilitățile picturale îndelung exersate sînt atuurile unei maturizări artistice incontestabile, deschise provocărilor şi experimentului de bună calitate.

Scenografii picturale (Ioan Vînău)

În privința opțiunilor stilistice recente, mulți artiști preferă o cale de mijloc, una care propune reconsiderarea limbajului pictural clasic, evitînd totodată derapajele extravagante. Ajustate structural, genurile ataşate de regulă opțiunilor conservatoare îşi pot redobîndi vigoarea sleită de uzura multiseculară.

Ioan Vînău cultivă peisajul – un regim pictural pîndit pînă mai ieri de riscul sterilității. Abordările sale figurativ-abstracte sînt uşor de recunoscut. Autorul, fost scenograf, se eschivează liniarității şi monotoniei tabloului clasic, propunînd inserturi vizuale, deschizînd „ferestre", alăturînd cadre de prim-plan şi refugii în perspectivă. „Scena" improvizată a naturii pare a fi compusă din decoruri multiple, secvențiale, care lasă impresia unor „tablouri în tablou". Elementele de piesaj se dispun în partiții diferite, armonizate după capriciile unei ordini ascunse. Pictorul se bazează

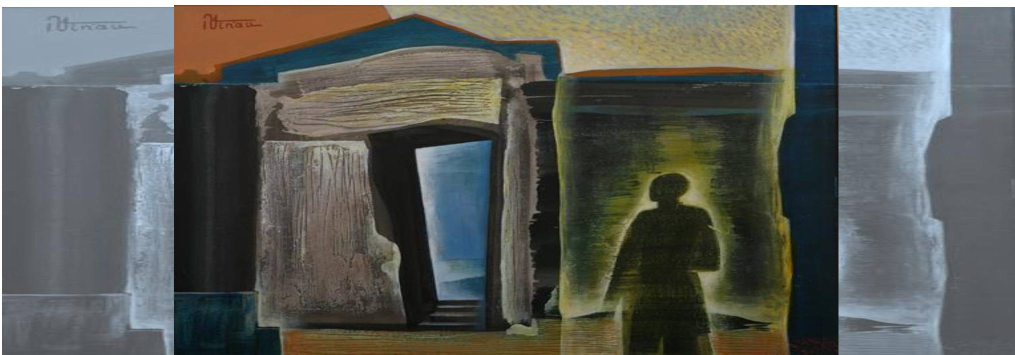




în măsură considerabilă pe puterea „calorică” a culorilor; unele sînt „calde”, altele – „reci”. Echilibrul cromatic, dinamismul formelor depind de imaginația şi de intuiția artistului, singurul responsabil de buna lor gestionare.

Împrumutînd vocabularul filosofic bergsonian, Ioan Vînău consideră că lumea trebuie privită cu ochi de artist. Universul vizibil este armonios, chiar dacă ascunde lucruri inaccesibile imediat. Marile adevăruri iau forma disimulată simbolic a artei – locul propriu şi privilegiat al frumosului. Pictura lui Ioan Vînău poartă amprenta unor lecturi filosofice. Aș spune că pictează ca un filosof şi gîndeşte ca un pictor, sugerînd în felul acesta nu stîngăcii complementare, ci posibilitatea unei sinteze fericite între idee şi imaginea pictată, între subtilitatea abstracției şi concretețea materiei plasticizate.

Ca și alți artiști din generația sa, Ioan Vînău argumentează convingător în favoarea posibilității de a resemnifica vocabularul plastic tradițional. Fiecare tablou este o invitație de a privi cu simpatie scenografii picturale ingenioase, în care imaginația, sensibilitatea și priceperea sînt, deopotrivă, solidare și eficiente.



În căutarea luminii...

Una din prejudecățile familiare în cîmpul artelor vizuale spune că artistul excelează prevalent în vocabularul strict al genului său, nu şi în cel discursiv, al cuvintelor scrise sau rostite. De aici şi precauțiile autoreferențiale – excesive uneori. Cine ar trebui să elucideze sensul unui proiect? Artistul însuşi sau criticul invitat să se pronunțe? Dacă limbajul celui dintîi este frust şi stîngaci, discursul compensatoriu poate veni din partea teoreticianului care, se presupune, ar fi înzestrat în mai mare măsură cu darul elocinței, al vorbirii plăcute, persuasive. Acesta din urmă poate da seamă cu un plus de talent oratoric despre operă, autor şi, în cazuri nefericite, chiar despre sine – abstracție făcînd de primele două instanțe. Uneori găseşte sensuri la care nici artistul nu a visat, alteori uită de autor şi invocă inefabilul ca scuză pentru lipsa de proiect a acestuia sau pentru absența propriilor idei. Sînt şi evenimente la care criticul este suplinit de expozant, acesta nedorind să divulge altora sensuri inteligibile doar lui (sau nici măcar atît). Care este situația optimă? Cît contează intenția autorului şi cum ar putea fi aceasta devoalată?

Particip frecvent la vernisaje, fie ca simplu privitor, fie cu invitația de a vorbi – nu neapărat din perspectiva criticului, cît din aceea a profesorului de estetică şi filosofia artei. Pun, de regulă, o singură condiție: ca artistul, pe cel mult o pagină, să-şi descrie proiectul – dacă în mintea lui

acesta este clar şi explicit. Riscul, în situația contrară, este acela de a converti neînțelesurile auctoriale, vorba lui Blaga, în altele, „şi mai mari”. Scotocind în „cutia cu unelte” din anul trecut, am regăsit adnotările trimise de pictorul Liviu Ciobanu cu privire la o expoziție a sa, la „Tonitza”, intitulată *În căutarea luminii.*

Autorul, proaspăt absolvent al Universității ieşene de Arte, era la prima „ieşire” personală. Recurente în lucrările expuse – majoritatea cu tentă simbolic-religioasă – erau „deschiderile” de uşi, porți, ferestre, sau verticalele unor bolți de biserică privite din interior. Fiecare făcea trimitere la o anume experiență a luminii - naturale sau divine. O întreagă geometrie sacră asorta structurile circulare, sferice, romboidale, încadrînd succesiv acel punct luminos din fundalul perspectivei. Spicuiesc cîteva fraze din motivația tînărului artist:





„Am petrecut aproape un an într-o clinică în care sînt tratate cazurile de cancer şi, cu precădere, bolnavi cărora li se spune că nu mai au nici o şansă. Am văzut, pe de o parte, oameni suferind, oameni care se chinuiau, se împotriveau, oameni cărora le era frică, oameni care nu voiau să accepte situația, care manifestau egoism, răutate, indiferență, oameni care trăiau în vecinătatea morții şi, nu în ultimul rînd, am văzut oameni murind. Pe de altă parte, am văzut oameni dispuşi să înțeleagă, să comunice, oameni care au înțeles că trebuie să facă ceva, care au început să se deschidă, să-şi pună întrebarea ce înseamnă să iubeşti, care au început să lupte, să trăiască, să devină vii… Probabil puțini se întreabă cum apare viața în viziunea unui om care s-a vindecat de cancer, *cum* şi *ce* simte el. Dar unul care este bolnav? Pînă la urmă, ce înseamnă boala? Are ea vreo legătură cu suferința? Ce înseamnă să fii fericit? (…) Am observat că atitudinea pacientului este cheia fundamentală în procesul de vindecare, tratamentul avînd o mai mare eficiență. Transformarea stărilor predominant negative în stări pozitive, luminoase, duce la vindecare. Practic, este vorba de un proces de restabilire a ordinii lăuntrice (…). Probabil unii se vor întreba ce legătură există între simbolurile pictate şi procesul de însănătoşire? Studiind fiecare simbol, am realizat că orice există în jurul nostru este o poveste a drumului de reîntoarcere la esențe. Aceasta este povestea iubirii care ne spune despre existența *acelui* loc în care nu mai există durere, suferință, frică. O fereastră poate să trezească în noi posibilitatea de a avea acces la alte lumi, cunoaşteri, adevăruri, poate să oglindească dorința de a ajunge undeva, de a trece într-o altă dimensiune sau poate chiar să sugereze existența a ceva ce nu a fost atins, a unei

realități necăutate încă sau chiar uitate. Mai mult, toate acțiunile pe care le întreprindem plecînd de la aceste simboluri ne transfigurează viața, transformînd-o într-o oglindire permanentă a luminii, a unei ordini sacre, a armoniei şi înțelepciunii. Am îndrăznit să consider că ființa umană este templul cu ferestre şi porți, în zămislirea căreia sînt folosite toate aceste forme, că are în componența sa toate cifrele, că are un centru sau o inimă. Pentru a fi vie, prin această ființă trebuie să curgă Lumina”.

Întins pe mai multe pagini, excelentul discurs autoscopic al lui Liviu Ciobanu face aproape inutilă suprainterpretarea, adică surclasarea intențiilor autorului prin acrobații exegetice. Rolul criticului, în acest caz, este doar acela de a urmări modul de concretizare a lor în lucrările etalate privirii. Imaginea artistului frisonat de lirism, incapabil să articuleze cîteva cuvinte despre propriile lucrări, mi se pare anacronică. Inteligența nu exclude nici emoția, cum nici inspirația, ci le pune în evidență.

Granițele lumii mele, spunea Wittgenstein, sînt cele ale limbii în care gîndesc. Pentru orice artist vizual, standardele discursive ar trebui să fie minimale şi obligatorii. Ele ar demonstra fermitatea şi limpezimea oricărui proiect. Iată mai sus o probă concludentă.

Erotismul şi frivolităţile privirii

Pentru ediţia de anul acesta a *Eroticii*, Dragoş Pătraşcu – curatorul expoziţiei – a mobilizat peste o sută de artişti, dislocaţi în patru dintre galeriile Iaşului – „Dana", „Cupola", „Tonitza" şi Moldova Mall. Prezenţa generoasă vine să confirme, pe de o parte, maturitatea proiectului (aflat la a şaptea recidivă), pe de alta – interesul sporit pentru tema abordată. Au fost selectate lucrări de grafică, pictură, sculptură, fotografie, instalaţii aparţinînd unor autori din generaţii diferite: Corneliu Baba, Dan Hatmanu, Dan Erceanu, Mircia Dumitrescu, Mihai Taraşi, Zamfira Bîrzu, Felix Aftene, Sorin Purcaru, la care se adaugă numeroşi tineri aflaţi în verva începutului de carieră.

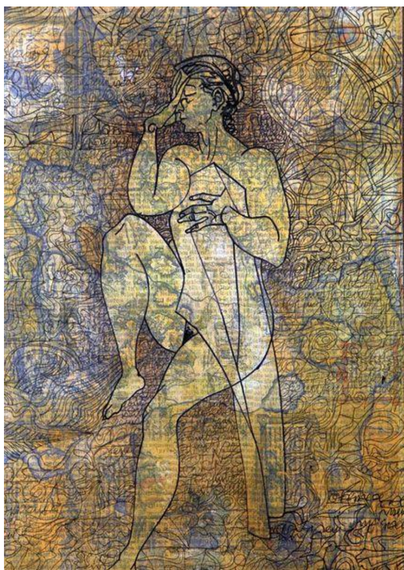
Mulţimea compoziţiilor etalate, dar şi diversitatea tratamentelor aplicate subiectului în discuţie nu te scutesc de fireşti perplexităţi. Cum se explică entuziasmul „erotogen" al atîtor artişti? Există asupra erotismului o cît de aproximativă circumscriere noţională? Ştim, adică, ce presupune el? Se încadrează acesta în tipare previzibile? Este erotismul subversiv şi indecent – cum îndeobşte se spune? Care ar fi limitele decenţei şi moralităţii? Dar ale insolenţei şi necuviinţei? Poate situa cineva cu fermitate graniţele dintre obscenitate şi pudoare, frivolitate şi seriozitate, desfrînare şi rigorism? Cînd o lucrare poate fi „suspectată" de erotism? Care este semnul ei distinctiv? Depinde acesta de suprafaţa epidermei expuse? Sau de ostentaţia cabrărilor şi expunerilor corporale? Este nudul fatalmente erotic? Ce anume îl face atractiv sau, dimpotrivă, respingător?

Iată că erotismul *pune* probleme şi nu încetează a fi, pentru fiecare, o problemă. Chiar „problema problemelor”, ar spune Georges Bataille – cel care îi dedică o întreagă carte. Văzut ca *animal erotic*, omul însuşi se cere investigat, pentru că *a lui* este problema, *ale lui* întrebările şi nefinitele dubii. Erotismul este terenul interdicțiilor, dar şi al transgresărilor. Funcție de acestea ne şi deosebim de restul dobitoacelor. Uneori însă diferențele de regn par estompate. Platon, Sade, Sacher-Masoch, Freud îi schițează simptomele şi formele de manifestare: ideale, normale, stranii sau „deviante”. Tocmai de aceea, principalele referințe sînt la iubire, sexualitate şi la practicile care fac din corp un loc al jubilațiilor senzoriale. Pînă şi mintea – spun filosofii – se pretează la *amor intellectualis*, specifică jocurilor seducătoare, imprevizibile, ale imaginației şi gîndirii. Prostituția şi pornografia sînt doar forme de exhibare „profesională” a erotismului; poate de aceea, strada şi bordelul au fost multă vreme surse de inspirație pentru scriitori și artiști. Pentru feministele înverşunate, erotismul este asimetric, favorabil exclusiv juisărilor masculine.

În artă, se pare, erotismul nu este totdeauna condiționat de sex şi nici de afişările lui provocatoare. Întîlnim lucrări socotite erotice, dar etalînd corpuri acoperite; găsim şi nuduri care, în ciuda evidențelor „gol-goluțe”, se eschivează lecturilor erotice. Francisco Goya, de pildă, a pictat-o pe Ducesa de Alba în cele două *Maja – desnuda* şi *vestida,* unul fără veşminte, celălalt – cu. Tabloul conținînd adaos textil este considerat de critici mult mai erotic decît primul. Inocentul *Sărut* al lui Brâncuşi, din 1907, sculptat în piatră, este evocat într-o antologie a artei erotice universale (fiind, de altfel, singura lucrare reținută din creația unui artist român). *Țărancuțele* lui N. Grigorescu, bine îmbrăcate cu ii

şi catrințe populare, degajă mai mult erotism decît, să zicem, *Nud la malul mării*, al aceluiaşi, unde modelul (soția unui prieten) pare stingherit de ochii indiscreți ai pictorului. În spațiul artelor vizuale, erotismul este o problemă de... privire. Contează *ce* şi *cum* priveşti.

Atent la detaliile picturale, francezul Daniel Arasse (autorul unor lucrări precum *Detaliul* sau *Nu vedeți nimic*) precizează în mai multe rînduri că ceea ce privim nu este totuna cu ceea ce vedem. Uneori privirea este „oarbă", ca de melc. Între simțuri, văzul este considerat a fi distant, superficial şi înşelător, surclasat de relevanța impresiilor tactile, olfactive, gustative sau auditive. Tocmai din acest motiv, activăm mai multe feluri de a privi, inclusiv în cazul unei opere de artă. *Meninele* lui Diego Velazquez ilustrează în chipul cel mai strălucit ambiguitățile reprezentării. O confirmă Michel Foucault, în prefața la *Cuvintele și lucrurile.* Personajele din tablou sînt surprinse privind, dar nu se ştie cine pe cine vede în realitate.



Oare ce anume reține privirea într-o compoziție de factură erotică? Scandalul „privirii îndrăznețe" începe, se ştie, la 1538, cu Tizian. *Venus din Urbino* (un tablou „penal", zicea Mark Twain) pune în scenă erotica picturii clasice. Personajul ne stăpîneşte cu privirea, ne capturează în haloul ei fermecător. Văzul substituie atingerea; ochii personajului te invită la complicitate ludică, parcă punînd în umbră carnația şi formele anatomice ispiti-

toare. Să mai invocăm tablourile socotite sfidătoare ale lui Edouard Manet, *Olimpia* şi *Dejun în iarbă,* în care personajul feminin, acelaşi în ambele lucrări, îşi exersează privirea într-un joc frivol cu un partener nevăzut, privind parcă „din afară”?

Ceea ce privim *în afara* noastră ne priveşte în interior. O afirmă Georges Didi-Huberman. Într-un fel contemplă credinciosul o icoană sau un tablou cu miză religioasă, în alt fel – un ateu sau un agnostic. Silueta semeață a lui Napoleon călare, ca în tabloul lui David, este priviă altfel decît *Originea lumii* a lui Gustave Courbet. La pictori precum Monet, Manet şi Degas privirea devine personajul din umbră al artistului. În *Vezi?*, op dedicat privirii, Victor Ieronim Stoichiță observă că la Manet, spre exemplu, există



un contact vizual între privitor şi personaj, în timp ce la Degas privitorul pare ascuns, privind aidoma unui *voyeur* care vede fără să fie văzut, observă fără să fie observat. *Femeia goală ştergîndu-şi piciorul*, a lui Degas, este privită pe furiş de dincolo de o uşă întredeschisă, în timp ce *Femeia spălîndu-se*, a lui Manet, îşi priveşte privitorul în faţă, înfruntîndu-i curiozitatea impudică. O eschivă a privirii este posibilă în cazul corpului văzut din spate. George Banu, autorul unui tom despre *Spatele omului,* vede aici o alternativă la confruntarea cu privirea acelor ochi ce ne scrutează întrebători într-o relaţie aparent directă, „faţă în faţă".

Există, fără îndoială, şi o tradiţie a plasticii erotice autohtone. Să-i amintim pe Grigorescu, Tonitza, Pallady, Petraşcu, Andreescu, Luchian, Ressu, Iser, Irimescu, Bălaşa, Chirnoagă. Li se adaugă artişti din generaţia tînără: Alexandru Rădvan, Dumitru Gorzo, Elian. Mulţi dintre cei enumeraţi au compus sau compun încă, deopotrivă, nuduri şi icoane. Corpul văzut ca „templu" este o metaforă cu certe rădăcini creştine. *Erotica* de la Iaşi lărgeşte considerabil frontul celor care speră la o grabnică detabuizare a temelor artistice şi la sustragerea definitivă a acestor din zona prejudecăţilor moraliste, însă fără a primejdui în vreun fel nici simţul valorii, nici bunul gust.

Cum se vede o girafă pe fereastra trenului?

Întrebarea de mai sus nu este decupată din vreun rebus cu relevanță zoologică, nici dintr-un chestionar menit să testeze transparența geamurilor la vagoanele de cale ferată. Am găsit-o în subsolul unei lucrări semnate de Florin Morun, la Galeria „Dana", pe strada Lăpuşneanu. Încerc să-mi închipui perplexitatea curioşilor care ar fi căutat să-şi ascută privirile pentru dibuirea urmelor lighioanei cu gît lung în mulțimea de linii, forme şi culori ale tabloului – parcă indiferente la subiectul anunțat. Cred că nota distinctivă a proiectului etalat de artistul ieşean stă tocmai în contrastul premeditat dintre titluri şi conținut; primele invită la o lectură figurativă, în timp ce realizările se înscriu mai degrabă într-un regim al abstracției codificate.

Lucrările din noua expoziție a lui Florin Morun par rupte de temele şi tehnicile sale anterioare. Detaşat de ispitele peisajului, autorul mizează de această dată pe resursele oferite de montajul ironic, în construcții care mobilizează, deopotrivă, exuberanța ludică şi imaginația. Nu mi-am propus să deconstruiesc aici intențiile nemărturisite ale artistului. Ar fi şi dificil, în lipsa unui indiciu semantic relativ la ansamblul desfăşurat. Încălcînd cutuma denominației generice, artistul ieşean concepe o expoziție fără titlu sau, mai curînd, una în care numele autorului substituie orice referință la mesajul asumat. Nu aş pune absența obişnuitei etichete lingvistice de pe afiş pe seama

vreunei pauze de inspirație, cît mai ales pe dorința de a invita publicul să se piardă, odată cu autorul, în arcanele imprevizibile ale picturalității.

Ce putem vedea pe simezele Galeriei „Dana"? *Cinci morse pe banchiză, Acvariul, Ariciul gînditor, Aurora polară, Corabia deşertului, Două linii înainte de a fi drepte, Mic dejun cu iepure, Olimpiada peştilor, Dresura de balene, Pantera roz cu verde, Papagalul cu capul în jos, Pînza de păianjen, Visul țestoasei, Vitrina cu macrou, Zebra cu desen abstract…* Titlurile născocite de Florin Morun pun în joc adevărate strategii ale diversiunii. Fixată într-un semnificant verbal evaziv, imaginea este livrată ambiguităților generoase, favorabile multiplelor interpretări. O receptare *ad litteram*, mizînd pe criteriul corespondenței fidele dintre titlu şi reprezentare, ar fi, în mai toate cazurile, contra-indicată. Tocmai de aceea importantă mi se pare sugestia de a depăşi aparențele, indiciile derutante de suprafață, şi de a participa cu privirea la procesul echivoc de configurare a sensului.



Este însă titlul unei lucrări într-atît de important? Ce rol are? Clarifică sensul? Sau, dimpotrivă, îl deturnează? Între titluri, se ştie, unele (tematice, semnificante) dau indicii cu privire la tema sau subiectul lucrării (*Portret, Natură moartă, Nud, Peisaj*); altele au coloratură mai curînd poetică, simbolică sau alegorică. Canoanele picturale religioase, bunăoară, impun identificarea corectă a perso-

najelor şi evenimentelor reprezentate. Aceasta explică repetarea aceluiaşi titlu (*Adam şi Eva, Fecioara şi pruncul, Christ răstignit, Bunavestire, Judecata de Apoi*), la artişti diferiți. *Primăvara* lui Botticelli sau *Originea lumii* a lui Courbet ar ilustra cel de-al doilea caz.

Oarecum inedită este situația acelor titluri pe care prietenul Valeriu Gherghel le numeşte „performative” sau „titluri-opere”. Ca exemplu poate fi luat Alphonse Allais, cel care pictase pentru „Saloanele Incoerenților” din anii 1880-90 tablouri monocrome constînd fie într-un dreptunghi roşu (*Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge* – Recoltă de roşii strînsă de cardinali apoplectici pe țărmul Mării Roşii), fie într-un dreptunghi alb (*Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* – Prima comuniune a tinerelor clorotice pe timp de ninsoare), fie într-unul negru (*Combat de noirs dans un tunnel, la nuit* – Luptă a negrilor într-un tunel, noaptea).





Operele francezului sînt anterioare celor „suprematiste”, realizate de Kazimir Malevich odată cu celebrul *Pătrat alb pe fond alb* (1918). În acelaşi registru pot fi înscrise cîteva din lucrările lui Marcel Duchamp*: Nud coborînd scara, L.H.O.O.Q* (o Giocondă parodiată, cu mustăți, al cărui titlu pare făcut pentru a fi rostit şi nu citit), *Mireasă dezbrăcată de cei care nu au luat-o în căsătorie, chiar*. Autori precum Mark Rothko îşi intitulează lucrările numerotîndu-le în ordinea producerii (*Numărul 10,* 1950; *Închis peste brun nr. 14,* 1963). Jackson Pollock, la rîndu-i, simplifică lucrurile, reducînd totul la cifre (*Unu*, 1950). Lucio Fontana, promotorul ideii de „arte spațiale”, atribuia mai multor lucrări acelaşi titlu – *Concetto spaziale –,* deosebite prin paranteze de felul (50-B1) sau (57-G4). Pierre Soulages îşi numeşte un tablou indicînd doar genul şi dimensiunile – *Pictură 63cm x 102 cm.* La limită, găsim numeroase opere „Fără titlu”, lăsînd privitorilor plăcerea investirii semantice.

Conceput în notă futuristă, *Cum se vede o girafă pe fereastra trenului?* – unul din titlurile propuse de Florin Morun în expoziția de la „Dana" – se înscrie, cum s-a văzut, într-o generoasă tradiție inovativă, care mizează atît pe forța de sugestie a compozițiilor, cît şi pe verva imaginativă a publicului. Geometriile abstracte ale pictorului ieşean lăsă impresia unei reuşite organizări formale – semn al disponibilităților artistice incontestabile.

Un poet al imaginii

Dacă ar fi să mă iau după semnele lui septembrie, aş putea spune că zilele caniculare ale verii tocmai trecute nu au istovit întru totul entuziasmul creativ al plasticienilor autohtoni. O primă confirmare vine din partea lui Constantin Tofan – protagonistul expoziției de la Galeria „Dana”. De această dată, artistul surprinde cu o nouă „schimbare la față”, expunînd lucrări de grafică, peste 40, aceleaşi care, la o scară ajustată, au ilustrat volumul de versuri al poetului Aurel Istrate.

Acum cîțiva ani, Constantin Tofan anunța „desprinderea” de temele figurative în favoarea unei ancorări picturale *in abstracto*; de această dată, nota distinctivă constă în preschimbarea soluțiilor plastice care l-au consacrat. Pentru proiectul în derulare, pictorul adoptă instrumentarul graficii, în





particular al graficii de carte, şi îl mobilizează în direcția unui lirism rafinat, convertit iconic. Poezia şi grafica, textul şi imaginea, litera şi linia se regăsesc astfel sub semnul unor complicități inspirate.

Este cunoscută afinitatea celor două genuri, cît şi complementaritatea lor expresivă. Versurile lui Nichita Stănescu – cel din *Epica Magna,* de pildă – fuseseră strălucit susținute de crochiurile ilustrative ale lui Sorin Dumitrescu. Adaptate ulterior registrului muzical, aceleaşi versuri „impresionează" încă memoria afectivă a publicului. Nu ştiu dacă în cazul parteneriatului grafico-poetic de față textul a preludat imaginea, nici dacă aceasta din urmă a fost sursă a lirismului poetizat, nici dacă cele două au evoluat autonom. Cu certitudine însă, expoziția artistului ieşean are propria coerență, asemănătoare unui poem vizual compus din secvențe bine armonizate, convergente din perspectiva sensului vizat. Titlul generic (*Adîncuri de taină*) indică, de altfel, dorința de a sonda „profunzimile" şi de a le converti în imagini plăcute.

Tehnica utilizată este mixtă; liniile delicate ale peniței sînt anturate de pensulări ferme, pigmentate imprevizibil cu pete şi stropi de tuş, lăsînd impresia unei ambiguități atent studiate. Supus exigențelor genului, artistul îşi reprimă exuberanțele cromatice obişnuite în compozițiile picturale. Albul şi negru – culori contrastante – joacă pe rînd rol de fundal. Debarasate de ornamente şi artificii, formele se înscriu pe traiectul simplității, avînd alura unor eboşe esențializate, realizate cu un minimum de mijloace.

Temele prevalente sînt situate într-un registru poetico-metafizic. Unele au alură inițiatică, sugerînd trecerea, parcursul, dar şi ispita detaşării de banalitate (*Arca timpului, Eremitul, Urme, Trepte, Vedenie, Catedrala, Fereasta*);

altele sugerează nostalgia lumilor pierdute sau angoasa unei aşteptări nedefinite (*Încotro?, Necunoscut, Redesenate umbre, Amintiri, Peste timp, Rugă*). Autorul pare obsedat de echivocul identitar, de însingurare, de nevoia comunicării (*Eu-Celălalt, Tu, Singur, Solitudine, Dialog*). Lucrări de felul celor intitulate *La masa nopții, Lumină de închinare, La luna* evocă frisoanele unor solilocvii nocturne, cu rol introspectiv.

Procedînd în maniera unui poet al imaginii, Constantin Tofan conciliază abil metafora discursivă cu cea vizuală. O atare împăcare nu diminuează din relevanța fiecăreia în parte. Dimpotrivă. Închegate în imagini familiare ori discret codificate, ideea, gîndul, sentimentul îşi găsesc un aliat fidel, care le susține expresiv şi le fortifică semantic. Artistul ieşean ne convinge că limbajul artei nu este univoc; convertirea mutuală a vocabularelor, distilarea sau mixarea lor pot avea urmări nebănuite. Dexteritatea de a îmbrăca în forme conținuturi dintre cele mai profunde nu este întotdeauna la îndemînă. Stăpînirea tehnicilor de lucru, gestiunea optimă a ideii sînt semne ale maturității plastice incontestabile, exersate în ocazii care multiplică de fiecare dată bucuria întîlnirii cu arta de bună calitate.

La Balcic - arhivă sentimentală

Pentru mulți dintre artiștii autohtoni, Balcicul a fost și este încă un *topos* privilegiat. Așezat pe Coasta de Argint a Mării Negre, „Orașul Alb” – cum i se mai spune – a devenit în timp un fel de Mecca a pictorimii române. Petrașcu, Tonitza, Ghiață, Steriade, Pallady, Ressu, Muntzer, Dărăscu, Grigo-rescu, Theodorescu-Sion i-au străbătut aleile, scru-tînd cu nostalgie silueta mignonului Castel – „Cuibul liniștit” al Reginei Maria. De curînd, cîțiva artiști ieșeni, beneficiari ai unui generos proiect de mecenat, le-au călcat pe urme, înfiripînd acolo un inedit „simpozion de pictură” în *plein air*.



Zamfira Bîrzu, *Cartierul tătărăsc*

Ce putem recunoaște în lucrările realizate sub cerul Balcicului? Bucuria întîlnirii cu marea, liniștea orizontului, spectacolul fascinat al luminii, curburile peisajului de poveste, binecuvîntat de zei (*Felix Aftene*); case în alb suspendate pe înălțimi, armonii vegetale, frumuseți nocturne încremenite în timp, arhitecturi pestrițe – ca și neamurile adăpostite sub acoperișuri (Zamfira Bîrzu); semeția molcomă a culmilor, fizionomii ampretate de un „spirit” vagant al locurilor (Cristian Diaconescu); profiluri angelice, variațiuni cromatice în tonuri de alb, turcoaz, galben-auriu și ocru, grădini în care întrevezi umbra siluetelor regale de altădată (Gabriela Drînceanu); suprafețe marine atotcuprinzătoare, imagini fulgurante, compunînd jurnalul unui „Babel” estival, minarete ivite de sub dealuri roșietice sau albicioase (Sabin Drînceanu); spectacolul vieții cotidiene surprins în fotograme netrucate, mirajul asfințitului de soare, falii calcaroase coborînd abrupt pe țărm (Eugen



Gabriela Drînceanu, *Peisaj la Balcic*

Harasim); ziduri albe, lumini crepusculare, ferestre de lumină, capricii coloristice de noapte, ochi inocenți dar pătrunzători (Manuel Mănăstireanu); nisipuri ardente, corpuri fierbinți, plaje destinate juisărilor ludice (Cristian Neagoe); clopote de biserici bătînd parcă în ritmurile inimii, cădiri multicolore desenate cu acribia unui scrib calofil (Sorin Otînjac). Însumate, lucrările se constituie într-o inspirată arhivă picturală a emoțiilor și impresiilor încercate.



Felix Aftene, *Orizont la Balcic*

Chiar dacă diferite ca stil, proiectele celor nouă ieșeni au un numitor comun – arta de bună factură, pe măsura talentului fiecăruia dintre participanți.

Cavalerii Apocalipsei

O dată pe an, toamna, Iașul renunță la hainele obișnuite, îmbrăcînd altele – zise de „sărbătoare”. Însă așa cum sînt ele azi croite, mi se par stridente, anacronice și caraghioase. Pînă și bruma de europenitate pe care o mai revendicam pălește în fața balamucului oriental pus în scenă sub chiar zidurile Primăriei și ale Mitropoliei. Fără doar și poate, trăim zile amestecate. Cum să-mi mai recunosc orașul în mulțimea pestriță care l-a invadat? Totul a luat forma unui *kitsch* festivist, ambalat cu prețiozitate în suport religios.

Dacă ai ajuns în inima urbei, simțurile ca și vigilența îți sînt puse la încercare... Mireasma de tămîie se îmbină cu fumul de mici; eufonia troparelor bisericești este surclastă în volum de euforia manelistă; rugăciunile pioase ale cucernicilor părinți sînt acoperite la răstimpuri de clamările vînzătorilor ambulanți; orbii de conjunctură, nefiresc de numeroși în zilele acestea, privesc smerit cu un ochi spre cer și cu altul spre buzunarele milostivilor pelerini. Probabil că regizorii apocalipsei din Centru își au propriile motive de jubilație, cîtă vreme clienții comuni – generoși la zile mari – gustă cu nesaț și din cele sfinte, și din cele mai lumești. Altfel, ce anume ar justifica „sfînta” îmbulzeazǎ de pe străzile Iașului? Dar întoarcerea la bigotismul și obscurantismul unor vremuri pe care le credeam apuse?

În chip ideal, timpul sărbătorii ar trebui să fie unul al faptelor neobișnuite, cînd căutăm să ne sustragem ritmului

cotidian, asumînd o ordine primenitoare. Acum, mai mult ca oricînd, dăm atenție lucrurilor esențiale; recuperăm tradiția și valorile acesteia; redescoperim *sacrul* în mulțimea formelor sale de manifestare. Gesturile, ritualurile, artefactele simbolice devin pe moment *hierofanii*, locuri privilegiate de consacrare. În ce mă privește, am găsit zilele trecute un asemenea loc. Nu în umbra Mitropoliei – cum ar fi fost firesc –, ci departe, spre periferie, sub dealul Galatei, la recent zidita biserică a „Adormirii Maicii Domnului”. În subsolul acesteia, funcționează de puțină vreme o spațioasă galerie de artă. Tocmai aici, mai mulți artiști vizuali autohtoni au fost invitați să „dialogheze” pe tema sacrului.

Curatoriată de Zamfira Bîrzu, expoziția iese oarecum din tiparele previzibile. Două ar fi elementele care îi dau distincție: filtrul de selecție a lucrărilor (artă religioasă, exceptînd genul icoanei) și participarea națională (Ilie Boca, Cela Neamțu, Mihai Chiuaru, Delia Corban, Madlen și Gh. Zărnescu, Liviu Nedelcu, alături de ieșenii Dan Covătaru, Jenö Bartoș, Ilie Bostan, Mihai Tarași, Atena Simionescu, Felix Aftene, Simion Cristea, Valentin Sava, Cristian Diaconescu, Sabin și Gabriela Drînceanu, Sorin Purcaru, Mihai Pamfil, Eugen Harasim, Doina Tudor, Bogdan Gavrilean...). În majoritatea cazurilor, lucrările artiștilor invitați codifică propriile experiențe subiective ale sacrului, convertite în formule plastice esențializate. Unui astfel de tratament îi sînt supuse mai toate simbolurile creștine reprezentative: crucea, biserica, toaca, stîlpul lumii, clopotul, templul, scara, îngerii, fereastra, lumina, soarele. Diversitatea soluțiilor artistice (pictură, sculptură, fotografie, instalații), subtilitatea iconografică și rafinamentul ansamblului lasă privitorului o impresie plăcută.

Dintre piesele expuse, aș alege spre comentariu doar una semnată în tandem de artiștii Andreea și Adrian Stoleriu, cadre didactice la Universitatea ieșeană de Arte. Inspirată de surse biblice, *Cavalerii Apocalipsei* – instalația tinerilor ieșeni – evocă într-un mod stilizat profețiile sfîrși-tului lumii. Construcția este simbolică; cei patru cavaleri ai Apocalipsei iau forma unor scări din lemn, în ochiurile cărora sînt postate decupaje din codice medievale, fiecare dintre ele reproducînd fragmente evanghelice, însemne heraldice și religioase, motive și simboluri de factură sacră. Însumate, lecturate în succesiune, de jos în sus și de la stînga la dreapta, imaginile capătă miză paideică. Pentru



bunul creștin ele sugerează sensul ascendent, în trepte, către propria mîntuire.

Dacă trei din scările compoziției (pictate în negru) par a indica „urcușul” soteriologic pînă la Cer, pe calea virtuții fără de cusur, o alta, redată în tonuri de auriu, aidoma icoanelor bizantine, descrie sensul aparent descendent. Prin coloratura și terminația lor (formă de țepușă), scările negre fac trimitere în realitate la spaimele și suferințele care îi așteaptă pe cei păcătoși, risipiți pe falsele căi ale mîntuirii. Scara descrisă în culori calde, luminoase, este singura în măsură să ne dea sensul cel bun. Deschiderea din partea superioară sugerează posibilitatea de a accesa „spațiul” generos, ilimitat, al sacrului și prezenței divine. Lărgite la bază, dar înguste spre vîrf, scările „vorbesc” despre amploarea inițierii: mulți asumă calea, puțini însă ajung la ținta dorită. În acest context, penitența devine necesară în economia mîntuirii, iar asumarea ei – vrednică de laudă.

Transfigurînd simbolic scara, Andreea și Adrian Stoleriu au găsit un mod ingenios de a ilustra etapele asimilării învățăturii creștine. În vremuri amestecate, cu iz apocaliptic, doar asumînd un urcuș în ordinea „spiritului” mai putem nădăjdui la salvare. Nu însă unul de conjunctură, ci întemeiat pe onestitate și bună credință. Aceasta înseamnă educație, discernămînt, inspirația de a alege calea potrivită. Dacă în timp de sărbătoare mahalaua s-a mutat spre Centru, vă invit să redescoperiți arta, sacrul, în staze nealterate, la o margine de oraș.

In vino veritas

Cunoscutul adagiu latinesc de mai sus dă numele unei expoziții organizate la Institutul Francez din Iași, prima pentru care mi-am asumat și responsabilitatea de curator. Vernisajul a constituit momentul de final al colocviului francofon pe tema *La vigne, le vin et les monasteres en Europe – une longue histoire*. Intenția organizatorilor (Universitățile Agronomică, „Al.I. Cuza”, Université de Bourgogne din Dijon, cu a sa Catedră UNESCO – *Culture et tradition du vin*) a fost aceea de a demonstra dimensiunea culturală a practicilor legate de producerea, conservarea și degustarea licorii divine.

Expoziția artiştilor ieşeni (Dragoș Pătrașcu, Felix Aftene, Adrian Crîșmaru, Eugen Alupopanu, Gabriel Caloian, Radu Carnariu, George Cernat, Ştefan Grigoraş, Antonela Corban, Mihai Gîtman) reuneşte lucrări de pictură, sculptură și grafică. Circumscrise temei invocate, lucrările au o evidentă dimensiune simbolică, abordînd cu subtilitate feluritele înfățişări ale viei şi vinului. Pot fi lecturate pe simezele Institutului... scene revizuite ale păcatului originar (cînd şarpele îi ispiteşte pe Adam și Eva cu un strugure), arhitecturi viticole, reprezentări canonice creştine, figurări ale complicității divin-umane în jurul „nectarului sacru”, preludii şi extravaganțe bahice, substituiri ale umanului sub semnul exceselor de tot felul...

De unde interesul pentru vin şi reprezentarea lui? Țările binecuvîntate cu podgorii, se ştie, şi-au construit tradiții – laice sau monastice – în acest sens. Strămoșii noștri nu s-au eschivat nici de la îngrijitul viilor, nici de la băutul vinului. Priceperea francezilor în ambele ocupații este, la rîndu-i, de necontestat. Pentru lumea creștină, instituțiile monahale au devenit terenuri de experimentare a bunului gust. O bogată literatură îi surprinde pe călugării din mănăstiri oscilînd imprevizibil între sobrietate și ebrietate. Agapa creștinească este un bun exemplu. Opus lui *eros* (iubirea pasională), grecescul *agapé* desemna iubirea de ceilalți, caritatea, generozitate necondiționată. Un sens derivat este dat ulterior „agapelor" creștine – festinuri conviviale, dineuri intime, solidarizînd pe frații călugări în jurul butoaielor şi al sticlelor de vin. În primele secole de după Cristos, Părinții Bisericii le descrie în termeni contradictorii, fie pentru a sancționa derapajele, fie pentru a sublinia virtuțile „hranei celeste". Clement Alexandrinul și Tertulian oferă primele descrieri. În opinia lor, scopul acestor mese îmbelşugate ar fi trebuit să fie dragostea de Dumnezeu și nu plăcerile necenzurate. Tot acum apar și primele scrieri cu titlul *De ebrietate* (Clement, Augustin). Lumea creștină insistă asupra rolului simbolic al vinului, văzut ca simbol al vieții, al salvării și sîngelui lui Cristos. Primul miracol săvîrșit de acesta şi descris în *Evanghelia* ioanică nu fusese cel al prefacerii apei în vin? ”Eu sunt vița cea adevărată, iar Tatăl este lucrătorul meu"; ”Eu sunt vița iar voi mlădițele" – iată cîteva din formulele nou-testamentare care interpretează în sens spiritual prezența viței și a vinului. Conversia simbolică este evidentă în sacramentul Euharistiei, cînd pîinea și vinul devin „trupul și sîngele" lui Cristos. Iconografia creștină descrie adesea

Crucea și Pomul vieții în forma viței de vie. Imaginea lui Cristos-viță de vie este prezentă în multe din mănăstirile de la noi. Din rana făcută în coasta sa ies mlădițe care dau rod, iar Mîntuitorul le transformă în vin binefăcător.

Literatura universală ne oferă descrieri hazlii ale agapelor monahale. Să ni-i amintim doar pe Boccaccio, Rabelais, Chaucer sau Diderot. La noi există o tradiție literară la fel de savuroasă. Să pomenim scrierile unor Ion Creangă (*Amintiri din copilărie, Moș Nichifor Coțcariu*), Tudor Arghezi (*Între frați*), Calistrat Hogaș (*La Pîngărați*), Damian Stănoiu (*Dragoste și smerenie, O anchetă*), Vasile Voiculescu (*Chef la mănăstire*). În toate descrierile de ospețe ale cucernicilor părinți este evident contrastul între oferta pantagruelică și principiile creștine recomandînd austeritatea, abstinența sau moderația, între abundența alimentară și principiile care cenzurează elanul consumist al participanților.





Dacă ar fi să-i credem pe autori, în lumea mănăstirilor se pun la cale petreceri orgiastice. Decorul pivnițelor și al butoaielor devine fundalul scenelor conviviale. În beciurile aşezămintelor bisericeşti, pitrocitul vinului este însoțit întotdeauna de evlavioase degustări. Privirea călugărului este duplicitară şi fariseică; cu un ochi privește „cerul”, cu un altul paharul în care odihnește pentru scurtă vreme lichidul ispăşitor de păcate. La anchete şi inspecții neprevăzute, rugăciunile ierarhilor se amestecă ușor cu bucate dintre cele mai ademenitoare, stropite creştineşte cu vin roşu. O hermeneutică tolerantă legitimează prăpădul culinar. Devizele persoanjelor sînt următoarele: „Beți cu smerenie!”; „Mîncați, beți, dar nu uitați de Domnul!”; „Evitați excesele, căci beția vin de la Cel Rău”. Există vinuri bune și altele – rele, vinuri interzise și permise. Vinul rău și interzis este cel despre care vorbește Vechiul Testament; cel bun și îngăduit este vestit de Noul Testament.

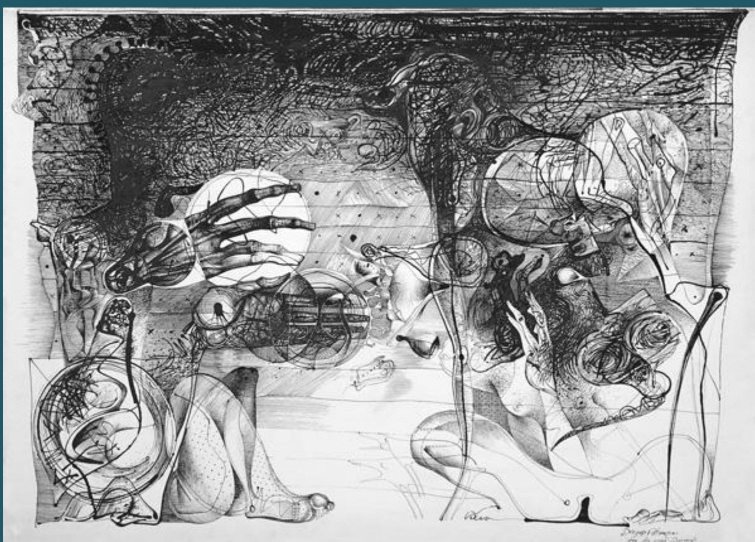
Comicul situațiilor este îngroşat de contrastul între sacru și profan, divin și uman, ascetism și hedonism, apă și vin, totul terminîndu-se, apoteotic, într-o beție generalizată. Este, în fapt, triumful vinului asupra apei, al plăcerii față de austeritate, al ebrietății asupra sobrietății.

Desenul sau grația simplității

Miza participanților la *Salonul de desen* din acest an pare a fi revenirea la vocabularul esențializat al plasticității, atît pentru a-i testa limitele, cît și potențialul expresiv încă neexplorat. Ca și la prima ediție, misiunea curatorială este asumată cu maximă exigență de artistul Dragoș Pătrașcu. Dispuse în două din galeriile centrale ale Iașului („Cupola” și „Tonitza”), lucrările se înscriu fie în registrul soluțiilor „canonice”, fie în cel al experimentelor inedite, rezultînd mixturi ingenioase ale desenului cu instalația, pictura, sculptura, fotografia sau cu suportul textil.

Pentru majoritatea artiștilor, se știe, dexteritatea grafică este un indiciu hotărîtor al felului în care sînt stăpînite tehnicile și instrumentele de lucru. Cum de tocmai o atare exigență trece în zilele noastre tot mai mult în derizoriu? Este limbajul simplității unul perimat și caduc? Poate fi compensată în vreun fel absența acelei *tehné* elementare, menite să „in-formeze” ideea? Ideologii estetice duplicitare convertesc în virtuți lipsa talentului sau a deprinderilor necesare exercițiului plastic, lăsînd a se înțelege ori că nu mai sînt utile, ori că vremea lor a trecut. Proiectul artiștilor ieșeni răspunde în fapt prin propria exemplaritate; expoziția este o pledoarie pentru arta de bună factură și pentru desen ca ilustrare nonechivocă a abilităților compoziționale.

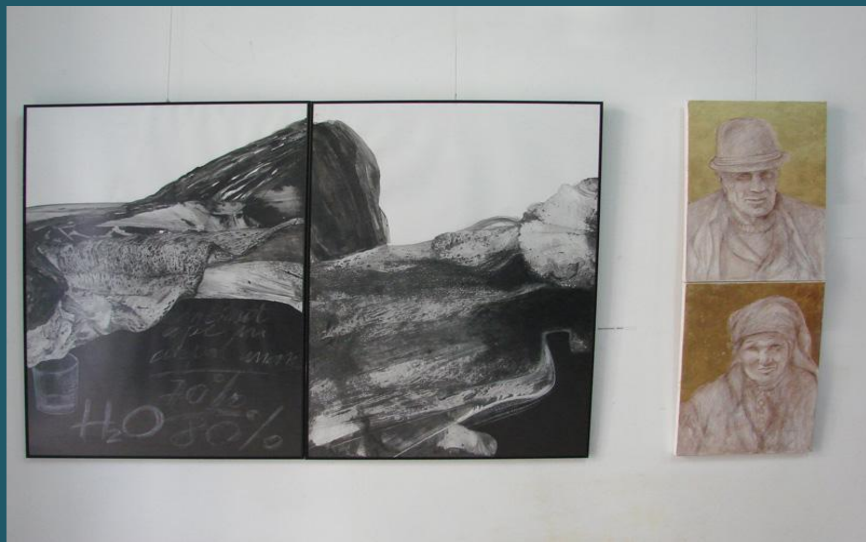
Socotit multă vreme o etapă preliminară a picturii, desenul și-a revendicat mai totdeauna un statut autonom, chiar dacă subminat constant de exuberanța adaosurilor coloristice sau a artificiilor decorative. Confruntarea dintre desen și culoare are deja o tradiție. Gîlceava dintre „poussiniști” (adepți ai desenului, reprezentați de Nicolas Poussin) și „rubensiști” (partizanii culorii și ai lui Rubens) a fost tranșată la sfîrșitul secolului al XVII-lea în favoarea celor din urmă. Desenul devine emblema spiritului conservator, în timp ce culoarea – marcă a progresului artistic. Abia în prima parte a veacului trecut, o „gramatică a formelor” pure legitimează returul la grația simplității. Paul Klee, Kandinsky, Malevici, Mondrian, El Lissitzky, van Doesburg încurajează noua tendință. Punctul, linia, suprafața oferă limbajul frust dar sugestiv al reprezentării. Abilitatea de a



Dragoş Pătraşcu, *Desen*

desena este întîmpinată iarăși cu respectul cuvenit. Tot ea face diferența. ”Numai maeștrii artei sînt buni judecători ai desenului; oricine poate să judece culoarea” – spunea la vremea lui Diderot.

Revenirea desenului în avanscena artei contemporane este explicată de graficianul Dragoș Pătrașcu tocmai prin „libertatea pe care acesta o oferă practicienilor”. Motivele ar trebui căutate într-un soi de neo-romantism deosebit de evident astăzi, unul care prețuiește „sublimul, emoția, intuiția, explorarea identității naționale, mitul, legenda”, transformîndu-le în teme de real interes artistic. Oferta „romanticilor” ieșeni ilustrează în chip fericit nevoia de reconsiderare a tradiției, dar și de sincronizare cu experimentele similare din imprevizibila și fluctuanta „lume a artei”.



Dan Hatmanu – maeştri şi discipoli

Pe lîngă numeroasele inconveniente, senectutea are totuşi avantajele ei. Toamnă de toamnă, aniversarea pictorului Dan Hatmanu este un prilej de neobişnuită mobilizare expozițională, dar şi de fervoare mediatică rar întîlnită. Fiecare nouă treaptă în ascensiunea biografică reactivează tendințele de „mitologizare” locală, cu toate atúurile şi neajunsurile presupuse. Şi de această dată, Galeriile „Dana” s-au postat în avanscena organizării de evenimente, gîndite ca măsură a recunoaşterii meritelor acumulate de artist de-a lungul carierei. Nu aş vrea să reiau acum teme care inflamează anual zelul contestatar, nici să întăresc artificial frontul evocărilor hiperbolice – ştiu că elanurile nihiliste sînt







la fel de puțin credibile ca şi excesele superlative. În contextul de față, interesant de văzut ar fi modul în care pictorul ieşean se poziționează în raport cu proprii maeştri, dar şi cu discipolii săi.

Pusă la cale de absolvenții generației ’81, expoziția de pe str. Lăpuşneanu îi oferă lui Dan Hatmanu ocazia de a etala o lucrare mai veche, intitulată *Printre marii maeştri*. Stăpînind cu dezinvoltură „viciul portretului” – după expresia lui Corneliu Baba –, pictorul se înfățişează în prim-plan, flancat de Salvador Dali şi de Picasso, pe aceeaşi linie cu Giacometti şi Brâncuşi, vegheat atent din spate, proxim, de figurile unor Leonardo, van Gogh şi Rembrandt. Alături şi în fundal apar chipuri ilustre ale artei universale, amestecate cu profiluri ale maeştrilor autohtoni. Tabloul poate fi citit ca o probă a orgoliului juvenil netemperat – pictorul aşezîndu-se acolo unde crede că „îi este locul” –, dar şi ca o declarație de ataşament la „marea tradiție” picturală, cea care îmbină formația clasicistă cu spiritul inovativ al avangardelor. Este un fel de a spune că nu poți face artă „de unul singur”, în absența modelelor, fără a cunoaşte istoria disciplinei şi aportul celor care i-au marcat decisiv evoluția. Este, de asemenea, un mod de a afirma că îndrăzneala, fie şi ostentativă, curajul de a-ți proclama valoarea, de a te măsura cu „zeii”, sînt indicii ale anvergurii propriei situări. Pentru artist, orgoliul excedentar poate cîntări mai bine chiar decît modesta repliere în proiecte cu miză locală sau provincială. Însuşirea vocabularului de lucru, frecventarea numelor consacrate, cunoaşterea tendințelor curente, sînt etapele necesare conturării mult-căutatei formule expresive personale.

În privința maeştrilor români, decisivi în propria formare, simpatia față de Corneliu Baba este nedisimulată. O confirmă cîteva fraze din interviul acordat poetului Paul

Gorban, publicat pe blogul acestuia: „eram un mare admirator al lui şi al artei lui. Mi-a fost profesor şi am fost influențat de pictura lui. Am fost atît de mult influențat, încît la un moment dat apăream în umbra maestrului. Uneori nu ştiai dacă lucrările mele sînt ale lui sau dacă lucrările lui sînt ale mele. Nu aveam persoanalitatea conturată. A trebuit să mă despart de el, să plec în străinătate, să intru în contact cu arta occidentală şi să îmi găsesc drumul meu. Îl admiram atît de mult încît ajunsesem la un moment dat să îi imit pînă şi comportamentul; clipeam ca el, priveam şi meditam ca el, simțeam că şi mîinile le folosesc ca el”. Reiese că obediența paideică în exces poate fi, deopotrivă, inhibantă şi sufocantă. Tocmai de aceea, „despărțirea” – previzibil a se petrece la un moment dat – nu trebuie interpretată ca „trădare”, ci în felul unei şanse acordate propriei evoluții.

Pentru Dan Hatmanu, stagiul parizian a fost tocmai o asemenea ocazie. Expoziția *Paris, je t'aime* ilustrează importanța minimei „deschideri” culturale, a sincronizării necesare cu spiritul efervescent al modelor artistice şi al experimentelor cu adevărat reformatoare. Umbra lui Dali, bunăoară, este evidentă atît în autoportretele parodice, cît şi în stilul suprarealist al multor din lucrările sale (*Champ de Mars, Moulin Rouge, Nebuna din Chaillot, Louve, Café de la paix, Conversație, Orele Parisului*), ori în instantaneele fotografice făcute la intrarea în muzeul parizian dedicat spaniolului, lîngă pitoreasca Place de Tertre.

Față de proprii discipoli, pictorul ieşean se arată mai curînd îngăduitor. La recentul vernisaj organizat de opt dintre aceştia (Iren Barabas, Angela Pitaru Bolnavu, Grigore Bejenaru, Eugen Dornescu, Merişor Dominte, Stelian Onică, Puşa Pîslaru, Nicolae Suciu), profesorul a lăudat libertățile

asumate de elevii săi, non-obedienţa acestora în alegerile picturale făcute. „Fiecare a mers pe drumul lui, nu seamănă cu profesorul lor, nu se imită între ei şi nu se repetă. Am încercat să-l îndrum pe fiecare pe calea lui, să-şi contureze personalitatea.” Este şi motivul pentru care în lucrările expuse este aproape invizibilă „umbra” sau influenţa maestrului, cu efecte centrifuge, dizarmonice – tematic şi stilistic – asupra ansamblului. Tot în interviul pomenit, solicitat să numească artişti care i-au călcat într-adevăr pe urme, profesorul invocă doar două nume – Stelian Onică şi Mircea Eugen – „tineri care mi-au adus satisfacţie şi mulţumire sufletească”.

Subiectiva şi minimalista selecţie operată de Dan Hatmanu mă pune pe gînduri. Ori discipolii fideli sînt prea numeroşi, iar evocarea tuturor numelor – imposibilă, ori sînt prea puţini. În acest din urmă caz, mult mai probabil, noviciatul nu este decît prilejul unei poziţionări distante, chiar opozite, de care maestrul însuşi nu pare a fi străin. Dan Perjovschi, de pildă – unul din cei mai bine cotaţi artişti vizuali contemporani la scară internaţională, fost student –, nu este indicat ca pretext de mîndrie profesorală. „Canibalizarea” paideică pare să se petreacă în dublu sens, de la elev la magistru şi invers, rezultînd o reciprocă devorare. În astfel de cazuri, fiecare se „mistuie” în celălalt, pierzîndu-şi urma. Contează cine pe cine „înghite”. Cariera, se vede, a treaba... stomacului şi a digestiei. Să fie tocmai aici miza discipolatului?

Cu Liviu Suhar, despre artă şi educaţie

Se poate glosa pe tema conjuncţiei dintre artă şi educaţie fără a intra în capcana locurilor comune sau a retoricilor conciliante? Spunem îndeobşte despre cele două cum că sînt indisociabile, ori că se complinesc reciproc. A fost însă vreodată arta potrivnică exigenţelor educative? Ori educaţia ostilă demersurilor artistice? În ce fel pot fi acestea calibrate pentru a forma un tandem de succes? Cum cuantificăm cîştigurile unei atari complicităţi? Dar eventualele pierderi?

Cîmpul vast al culturii recunoaşte artei şi educaţiei profiluri distincte. Dacă prima ne întinde cu generozitate nade reflexive, discursul educaţiei pare deseori pîndit de primejdiile sterilităţii speculative şi inadecvării la realitate. Sufocată de reţete prefabricate şi de recurenţa stridentă a imperativelor (*trebuie* să faci... una sau alta), pedagogia („ştiinţa educaţiei") pare a se împotmoli în barocul fantezist al propriile exigenţe, orientate de regulă spre soluţii previzibile. Educatorii de bună factură îi datorează prea puţin; poţi fi un excelent magistru fără să studiezi pedagogie, după cum rişti să fii un dascăl modest chiar dacă eşti super-abilitat în ştiinţa predării deprinderilor profesorale. Între angajamentul teoretic şi cel practic, efectiv, se adînceşte... hăul.

Cum se vede la noi vecinătatea dintre artă şi educaţie? Citim în textele „specialiştilor" pedagogi că abilităţile artistice *ar trebui* educate, că disciplinele artistice *ar trebui* să fie

parte importantă a programelor educative. Aşa stau lucrurile şi în fapt? Şcoala românească, ştim bine, rezervă un spațiu periferic preocupărilor artistice, asociindu-le celor secundare, țintind divertismentul sau relaxarea post-matematică. Strategiile moderne de implementare sînt ori necunoscute, ori lipsesc cu desăvîrşire. Rezervată doar liceelor de profil, educația estetică se face superficial, din mers, fără o consiliere de specialitate, în absența referințelor necesare la istoria artei sau la practicile artistice ale momentului. Nici muzeul (gîndit mai curînd ca spațiu în care se depozitează „vechituri”) nu reuşeşte să propună alternative – dovadă prestigiul modest, slaba lui frecventare şi precara vizibilitate.

Cum stau lucrurile în lumea civilizată? Să luăm un caz notoriu. Inaugurat în 1967, la inițiativa cîtorva filosofi şi psihologi, *Proiectul Zero* a reunit inițial două instituții educative americane: „Graduate School of Education” şi „Harvard University”. Bucurîndu-se din start de un suport financiar deosebit de consistent, proiectul viza cercetarea modalităților în care trebuie concepută şi realizată educația artistică. Promotorii acestuia trebuiau să confirme ipoteza formulată la început: progresul artelor este dependent de mai buna educare a artiştilor, a publicului şi a structurilor administrative implicate. Demarat sub coordonarea esteticianul Nelson Goodman, proiectul se continuă şi astăzi, încurajînd comunicarea între şcoală şi „lumea artei”, între disciplinele de studiu, dar şi promovarea experiențelor specifice de învățare, gîndire şi creativitate. Avînd formații eterogene, cercetătorii cooptați au studiat în amănunt practicile artistice performante, în paralel cu mecanismele psihice de receptare a stimulilor estetici – totul pentru a facilita în mai bună măsură comprehensiunea şi discernămîntul tinerilor monitorizați. În acelaşi timp, s-au reevaluat

rolurile Şcolii şi Muzeului ca instituții menite să educe abilitățile perceptive elementare, solicitînd în egală măsură privirea, ascultarea, gustul, sensibilitatea, imaginația şi reflecția. Potrivit specialiştilor americani, educația nu se confundă nici cu învățămîntul, nici cu şcoala. Antrenamentul constant, ucenicia, asistența cooperativă sînt mijloace de a dezvolta sau de a ameliora capacitățile artistice. Pentru concretizare, proiectul mobilizează de cîteva decenii mii de participanți; s-au scris deja sute de cărți, se editează zeci de reviste, se organizează o mulțime de colocvii şi seminarii, toate confirmînd o miză paideică incontestabilă: arta ne poate îmbogăți cunoaşterea, dar şi viața de zi cu zi.







La curent cu realitățile din spațiul academic occidental, Liviu Suhar îndrăzneşte să propună o „nouă alianță". În proiectul asumat cu titlu personal (Liviu Suhar – „Artă şi Educație"), cele două segmente culturale fac obiectul unui program minuțios, sistematic, de maximă actualitate, menit să promoveze gustul estetic şi valorile artistice incontestabile. Eschivîndu-se deopotrivă soluțiilor utopice şi finalităților nerealiste, Liviu Suhar schițează o strategie de perspectivă, incluzînd organizarea de expoziții, vernisaje, colocvii, tabere de creație, întîlniri dialogale... În felul acesta, publi-

cului larg i se oferă şansa accesării directe a operelor de artă, dar şi ocazia de a reflecta asupra contextului în care acestea sînt create şi expuse. O parte a bunelor intenții a fost deja concretizată cu ocazia vernisării expoziției de la Muzeul ieşean al Unirii (cu lucrări ale artistului şi principalilor colaboratori), dublată de lansarea unui album de artă (excelent ilustrat) şi organizarea primei conferințe tematice. La proiect, ca şi la evenimentul de prezentare a acestuia, i s-au raliat și alți artişti: Ileana Spătărelu, Valentin Sava, Ana-Maria Ovadiuc, Gabriela Benescu, Atena-Elena Simionescu, Ilie Krasovschi, Neculai Mihăilă.

Avînd atúul dublei competențe – profesorale şi artistice –, Liviu Suhar investeşte în noul demers nu doar priceperea şi expertiza, ci şi întregul capital simbolic acumulat de-a lungul unei cariere de succes. Multe din lucrările sale, dar şi ale celorlalți artişti implicați, vor face obiectul itineranțelor expoziționale, favorabile unei „prize” receptive de amploare. Centrate pe teme de larg interes, prelegerile şi conferințele viitoare vor urmări să reconsidere numeroasele prejudecăți relative la artă şi artişti – cum ar fi, de pildă, inaderența lor cronică la acțiune. Arta nu presupune doar contemplare sensibilă, ci şi implicare publică, angajament cultural, atitudine. Generos în intenție şi pragmatic în privința finalităților, *Proiectul Suhar* va trebui susținut, încurajat şi promovat, inclusiv prin solidarizarea instituțiilor statului.

Rural Plein Air – alchimia unui proiect

Privit din afară, laboratorul artistului contemporan seamănă cu cel al unui alchimist din alte vremuri, aflat în căutarea elixirului miraculos. În locul alambicurilor sofisticate, poți găsi vrafuri de cărți, reviste, fotografii și caiete, risipite în ordine... dezordonată printre unelte de tot felul, pînze și culori. Inspirația novicilor studioși este întreținută mai puțin de aburii etilici și mai mult de lectură ca preludiu al documentării. Atelierul pare cîmpul tatonărilor, al încercărilor repetate și experimentelor fără final previzibil. Dacă este la început de carieră, artistul va „distila" substanțele aflate la îndemînă pînă la aflarea acelei formule personale menite să-l scoată din rînd. Poate de aceea, orice provocare se transformă în stimul euristic, avînd urmări nebănuite.

Proiectul *Rural Plein Air 2* constituie recidiva cîtorva artiști asociați revistei *Puncte Punct Puncte* și *Centrului de dezbateri* pe teme de artă contemporană. Realizată în parteneriat cu Galeriile „Dana", expoziția vernisată de curînd reprezintă concretizarea unor demersuri prealabile. S-a început cu prezentarea, analiza și validarea proiectelor individuale; fiecare participant și-a circumscris programul, conceptul și metoda, insistînd asupra surselor de inspirație, precursorilor, modelor artistice, realizărilor anterioare și legitimității estetice. Tabăra de la Hodora a fost apoi spațiul de concretizare a bunelor intenții.

Și de această dată, tinerii artiști s-au eschivat temelor facile, preferînd soluții care să le pună în evidență dexteritățile. Unele compoziții valorifică abilități portretistice, insistînd pe asocierea chipurilor cu decorul rustic al satului moldovean. Andreea Dascălu, de pildă, pictează o siluetă feminină... răsturnată, sugerînd că pe fondul transformărilor petrecute în lumea satului oamenii ar trebui priviți în alt fel decît sîntem obișnuiți. Rodica Grosu surprinde chipurile și preocupările membrilor unei familii din Hodora, schițînd o „saga vizuală” a oamenilor obișnuiți, deveniți fără voie „personaje” într-o istorie conjuncturală. Marinela Botez conturează fizionomii „amprentate” de un spirit nefast al locului, făcînd ca acestea să se confunde cu decorul cenușiu al ulițelor sau să devină parte a acestuia. Ponosite, uzate în exces, veșmintele seamănă cu oamenii care le poartă. Lipsite și de chip, și de privire, femeile sînt într-un fel emblema inexpresivă a unui sat pe cale să-și piardă identitatea.

Alți artiști se arată preocupați de natură și de lectura simbolică a unor motive figurative. Cristian Ungureanu transfigurează plastic un *performance*, desenînd formele unui copac singuratic, înrădăcinat pe un versant foarte înclinat, sugerînd că există viață și acolo unde solul pare neprielnic sau neprimitor. *Chiar dacă*... este o metaforă care vorbește despre voință și pasiune în dublu context, uman și artistic. George Cernat descrie în imagini traseul viei către rod, către strugurele plin de sevă, traseu asumat și de oameni. Postat în trepte descendente, tripticul *Abandonată* semnifică declinul agriculturii autohtone. Adrian Crîșmaru, în schimb, este inspirat de măr – nu de biblicul fruct oprit, ci de unul real, agățat în pomul din curtea bisericii hodorene.

Treisprezece panouri reiterează etapele unei cosmogonii regionale, urmărind prefacerile luminii, combinațiile elementelor primordiale, pînă la forma împlinită a mărului natural. E un fel de a spune că Hodora devine locul privilegiat al creațiunii, al unui început de lume.

Utilizînd cu precădere tonuri de gri, Claudiu Ciobanu ilustrează elanul ziditor al localnicilor, dovedit de numeroasele case începute, dar neterminate. Ca și în artă, impresia este de *work in progress,* de lucru în derulare infinită. Convertită pe moment la pictură, Ana-Maria Negară continuă un proiect anterior, intitulat *Casă în casă,* schițînd silueta conacului gazdă. Intenția este aceea de a „arhiva” imaginile spațiilor care au găzduit diferite evenimente dedicate artelor vizuale, de a face „portrete” ale clădirilor încărcate de energie creativă. Într-un registru diferit, Ștefan Grigoraș surprinde sătenii socializînd în „inima” satului, la cîrciumă, în fața paharelor pline sau pe cale a se goli. Mircea Tofan pictează un porumbel, trimițîndu-l spre Cer, odată cu mesajul de afecțiune către părintele de care s-a despărțit intempestiv, iar Mitruț Peiu compune un jurnal al șederii în tabără, avînd grijă să marcheze importanța fiecărei zile.

Folosind limbajul instalațiilor, Mihai Gîtman construiește un ansamblu nonconformist – *Albastru de Hodora* – compus prin asamblarea unor unelte donate de săteni și vopsite într-un albastru specific. *Melania Hangan* concepe, la rîndul ei, o instalație din cuburi de sticlă, în care „arhivează” stimuli olfactivi produși de reziduurile animale găsite prin anexele gospodărești, adică mirosurile specifice satului gazdă. Inspirat de estetica lui Nicolas Bourriaud și de performările lui Rirkrit Tiravanija, Eugen Alupopanu expune un *painting performance,* o „acțiune” pictată. În intenție,

proiectului *Miorița* încearcă să chestioneze relația dintre artă, spațiu și conceptul tematizat. Desfășurarea este una simbolică și încearcă reînnodarea unei relații afective specifice comunităților arhaice cu spațiul urban ”demitizat”. Artistul face trimitere la mitul oii năzdravane, numai că, de această dată, Miorița este sacrificată, gătită și consumată de persoanele participante. Tăierea Mioriței, gătirea și degustarea ”trupului” s-a petrecut aievea, sugerînd asimilarea profundă a mitului, ”digerarea” și perceperea lui într-o dimensiune cosmică și artistică.





Indiferent dacă vi se par interesante, stridente, provocatore sau surprinzătoare, proiectele artiștilor ieșeni fac dovada unei schimbări importante. Ele dau mărturie, o dată în plus, că avînd suportul unei idei de fundal imaginea nu mai riscă ancorarea în banal și superficialitate, ci primește o ranforsare speculativă pe măsură. Fiecare din exemplele evocate constituie o probă meritorie în acest sens...

Portrete în oglindă

Pentru cei aflați în căutarea unui refugiu hibernal, Ateneul din Tătăraşi poate fi în zilele acestea o alternativă inspirată. Foaierul de la etaj a fost redecorat cu „portretele contemporane” ale Dianei Condurache. Chiar dacă optează pentru un gen pictural care pare să-şi fi tocit inventivitatea, artista găseşte cîteva soluții ingenioase prin care să se eschiveze formulelor previzibile, impunîndu-şi totodată propria diferență. Expoziția răspunde atît amatorilor de satisfacții vizuale imediate, cît şi vînătorilor de sofisme dubitative. Ce anume interesează la un portret? Fidelitatea reprezentării, personalitatea modelului, agilitatea execuției? Cînd acesta poate fi socotit reuşit? Există „rețete” ideale de compoziție? Dar de receptare?

Absolventă a Universității de Arte ieşene, secția design vestimentar, Diana Condurache evoluează într-un registru expresiv care mixează pictura şi moda – lucru evident în majoritatea lucrărilor sale. Dacă unele din proiectele anterioare invită la atitudine în favoarea unor cauze generoase, cel derulat la Ateneu pare complet lipsit de pasiuni revendicative. Nu însă şi de fervori feministe discret camuflate. De această dată, centrul de interes este chipul – bineînțeles, cel feminin. Alegerea nu poate eluda miza, evident, portretistică.

Ne expunem chipul celorlalți, etalînd premeditat însemne reprezentative, funcție de care sîntem cunoscuți,

recunoscuți și apreciați. Contează decisiv cum arătăm sau cum anume sîntem văzuți. Aceasta explică preocuparea tot mai pronunțată pentru propria imagine şi grija pentru reciclarea ei continuă. Imaginea confiscă totul: timp, bani, privire. Zăbovind în fața oglinzii, alegem semnele care convin cel mai bine scopurilor urmărite, confecționînd narcisist masca publică necesară.

În portretele sale, Diana Condurache evidențiază unele din atuurile feminității: frumusețea, grația, cochetăria. Chipurile nu par afectate nici de tensiuni psihologice, nici de angoase existențiale. Liniile fizionomice ale personajelor sînt atent combinate cu accesorii decorative menite a sublinia eleganța şi şarmul. Un întreg arsenal cosmetic este mobilizat pe suprafața tablourilor, astfel încît piesele vestimentare, pălăriile, eşarfele, cerceii, colierele, brățările, rujurile şi fardul să-şi găsească optima asortare. Artista parodiază cîteva din simbolurile *en vogue* ale modei şi mondenității (Madona, Lady Gaga). Ceea ce le face plăcute şi „interesante” este tocmai frumusețea exterioară, chiar dacă trucată sau augmentată artificial.





În mai toate cazurile, un ochi mare şi atent te urmăreşte din interiorul ramelor supradimensionate voit, creînd o legătură empatică între privitor şi privit. Personajele Dianei Condurache plac, atrag, par să nu te scape din priviri. Poate în această reciprocitate ar trebui căutată formula portretului reuşit, cînd cel reprezentat, modelul, îți „fură ochii”, descriind un spațiu al fascinației reale, nedisimulate.



Liliana Basarab şi baletul conceptelor

Într-un articol anterior, glosam despre *adevăr* ca alternativă la duplicitatea cotidiană şi la fariseismul generalizat, întrebîndu-mă dacă arta în genere îl poate reprezenta. Zăbovisem asupra cîtorva „portrete” clasice ale acestuia; în majoritatea cazurilor, artiştii etalaseră nurii anatomici ai corpului feminin, lipsit de văluri protectoare sau de secrete ascunse. Cum stau oare lucrurile în filosofia şi arta contemporane? Există afinităţi sau complicităţi demne de evocat?

Începînd cu Nietzsche, filosofii s-au arătat optimişti în privinţa deschiderii spre artă, indicînd-o drept terenul favorit al popasurilor speculative. Heidegger descrie arta în felul unei „puneri în operă a adevărului”. Arta „instalează” adevărul în lume, iar artiştii sînt „instalatori” de semne vizibile, oferite publicului spre lectură şi interpretare. Jacques Derrida scrie, la rîndul său, un tom despre *Le vérité en peinture*. El identifică patru ipostaze ale adevărului în pictură: ca „prezentare” (adevărul adevărat, sustras oricărei reprezentări), „reprezentare” (adevărul portretizat alegoric), „dezvăluire” (cu privire la sensul propriu al prezentării sau reprezentării) şi „adecvare” (vizînd subiectul picturii sau fidelitatea artei picturale).

O reacţie de sens contrar vine dinspre artă. În anii ’60, Joseph Kosuth semnalează artiştilor posibilitatea deschiderii spre idee, definiţie, concept, adică spre filosofie. Relaţia acesteia din urmă cu arta este oarecum tautologică; arta

este chiar definiția artei. Una din lucrările lui Kosuth (*One and three chairs*) înfățişează un scaun, fotografia acestuia şi, alăturat, textul definiției scaunului. Deşi recunoaştem diferența de „materialitate" între scaunul real, fotografie şi text, ansamblul este subsumat conceptului tematizat de artist, adică raportul dintre obiect şi reduplicările lui. De aici şi sugestia că arta trebuie centrată mai curînd pe axul conceptului, decît pe cel al emoției vagi şi nelămurite. La extremă, se vorbeşte despre „aservirea filosofică a artei" (Arthur Danto), opțiune tot mai evidentă în contextul artistic contemporan.

Cum arată adevărul în ochii artistului de azi? V-aş propune spre ilustrare un proiect al Lilianei Basarab*,* intitulat *Truth/s* (Adevăr/Adevăruri). Pentru amatorii de referințe biografice, să spun despre tînăra artistă că a expus, între altele, la Wiener Secesion (Viena), Le Pavillon – Palais de Tokyo, Centre „G. Pompidou" (Paris), Galerie Antje Wachs (Berlin), Kunsthalle Mainz (Maintz), FRAC-Champagne-Ardenne (Reims). Anul trecut a participat la programul de rezidență CEC ArtsLink organizat de Dayton Visual Art Center şi Ohio Art Council din SUA. În cazul Lilianei Basarab, este confirmat paradoxul „artistului global", răsfățat adesea cu recunoaşterea internațională, nu însă şi locală. Sfera sa de interes vizează reciclarea simbolurilor, transpunerea vizuală a unor concepte şi studierea mecanismelor de convertire a limbajelor abstracte în formule plasticizante.

Artista ieșeană este adepta proiectelor colaborative (participative), la care solicită implicarea altor artişti şi chiar a publicului. Într-un demers anterior („Monument for concepts") erau testate ocurențele unor noțiuni precum cele de Neutralitate, Obiectivitate, Stabilitate. Inițiat în Iaşi,

proiectul *Truth/s* (Adevăr/Adevăruri) s-a continuat la Chişinău, apoi în Polonia, finalizîndu-se în SUA. El constă într-un video de trei minute, realizat în etape succesive, pe tiparul unei *work in progress*. Ideea fusese inspirată din jocul de Mimă, în care participanții trebuie să mimeze prin gesturi un cuvînt sau o expresie, publicul fiind solicitat să ghicească despre ce este vorba. În contextul de față, trei balerine au fost invitate să „interpreteze” prin dans şi mişcări sugestive conceptul de adevăr. Imaginile filmate au fost postate *on-line*, pentru a fi votat „cel mai bine reprezentat adevăr”. Interpretarea cîştigătoare a făcut obiectul altor două interpretări, ultima finalizată prin chiar filmul realizat de artistă.





Poate arta reprezenta adevărul? „Arta poate reprezenta Adevărul – scrie Liliana Basarab într-un mesaj explicativ – dar va fi doar o reprezentare (simbolică), o imagine, o proiecție a Adevărului sau a oricărui alt concept, deoarece arta poate fi numai subiectivă, iar Adevărul ar trebui să fie obiectiv. Aşa se întîmplă în cazul unei persoane care face un

film – documentar sau fictiv; cine controlează camera controlează reprezentarea construită. La fel şi artistul aflat în posesia mijloacelor de ilustrare a conceptului reprezentat. Arta poate reprezenta adevărul, dar va fi doar o reprezentare, nu adevărul însuşi. Aceeaşi întrebare ar putea viza o fotografie despre realitate; o fotografie nu este realitate, ci doar reprezentarea realității. Arta relevă adevărul, aduce la lumină adevărul, dar e o minciuna, o construcție. Adevărul are mai multe fețe, care pot fi reprezentate în funcție de referințele personale şi de context. Diferențele dintre țări, națiuni, continente nu sînt numai în limbajul vorbit; chiar cînd eliminăm limbajul discursiv apar unele diferențe...”.

Convertibilitatea conceptelor în imagini, muzică sau dans este, aşadar, posibilă şi licită. În fapt, ea particularizează efortul fiecărui artist. Poeții şi filosofii, în schimb, traduc totul în cuvinte. Traducerea presupune interpretare, alegerea cuvintelor potrivite pentru a da formă optimă ideii. Problema artei de astăzi, crede Liliana Basarab, priveşte discursul şi nu neapărat tehnicile de lucru sau mediul în care se produce. Autoelucidarea auctorială este la fel de importantă ca şi legitimarea exterioară, critică, a demersului întreprins. Ideea validării reprezentărilor prin vot democratic este apropiată conceptului pragmatic al adevărului, unul care are nevoie de convingerea şi adeziunea publicului pentru a fi acceptat ca util sau funcțional. Suma voturilor subiective ne dau, în principiu, cea mai mare obiectivitate posibilă. Testul mulțimii nu este însă totdeauna relevant. Poate de aceea, performările artistei au în cele din urmă un singur cîştigător...

Un pod de flori... în culori

Frigul din ultima vreme pare să se fi simțit și în galeriile de artă. Nu pentru că sălile ar fi fost neîncălzite, silind publicul să rămînă acasă, nici din cauză că artiștii ar fi încetat cumva să expună. Dimpotrivă, verva expozițională este de nestăvilit, însă nu întotdeauna cu finalitatea dorită. În absența oricărei „prize” publice, multe din întîmplările pretins artistice au alura unor prohoduri auto-celebrative, recitate vanitos de chiar autorii lor. Mă refer la expozițiile cu iz aproape conspirativ, în care cinci-șase artiști, asociați conjunctural, se prind într-o horă a admirației reciproce, fără ca entuziasmul lor să fie în vreun fel împărtășit. Ar mai fi și evenimentele „de anvergură” internațională, care adună fără vreun criteriu anume sute de participanți. În acest din urmă caz, mulțimea de autori și aglomerația de lucrări descumpănesc orice voință critică. Ce anume le justifică expunerea, dacă lipsa de proiect sau fragilitatea ideilor sînt singurele evidente? Poate doar grija de a bifa în propriile CV-uri noi „activități” sau „prezențe”, necesare ulterior pentru cuantificarea meritelor salariale. Dar să lăsăm deoparte poveștile nu tocmai plăcute…

Începutul lui martie se arată promițător. Ateneul din Tătărași este gazda unei expoziții de primăvară („Pictură de peste Prut”) semnată de Ștefan Coman – pictor aflat la vîrsta maturității profesionale. Născut în 1964, acesta și-a făcut studiile artistice la Chișinău, devenind în 2004

membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova. Itine-rantele expoziționale de pînă acum au urmat trasee îndepărtate, descriind un cîmp larg de mișcare, tablourile sale fiind prezente în numeroase galerii din Est (rusești și ucrainiene), dar și occidentale (Italia, Belgia, Germania). Taberele de creație desfășurate în mai multe colțuri ale lumii (Nepal, India, Cuba...) au ampretat vizibil parte a tablourilor sale. Două din proiectele anterioare s-au derulat în spațiul românesc, la București și Bîrlad – unde a avut și bucuria unei prime recunoașteri artistice în afara spațiului basarabean.

Fără a se circumscrie unui filtru tematic ferm, expoziția de la Ateneu reunește pictură de șevalet realizată pe parcursul ultimilor ani. Artist de factură clasică, Ștefan Coman se delimitează premeditat de stridențele avangar-diste, socotind că acestea împing arta spre o zonă care sufocă inspirația și o constrîng să ia chipuri monstruoase.



Este refractor și la experimentele de factură postmodernă, pledînd nedisimulat pentru apărarea redutei estetice a frumosului de asediul primejdios al formelor fără fond. Fondul, din perspectiva artistului, ar fi lumea satului de altădată, ethosul popular al acestuia, configurat din întîlnirea omului cu natura și cu locurile care-i sînt predestinate. Tocmai de aceea, preferă lucrul în *plein air*, acolo unde poate scruta nestingherit spectacolul reliefurilor familiare, tremurul vegetației și al suprafețelor lacustre, alternanțele de lumini și umbre. Realiste sau pastelate, tablourile sale trădează bucuriile de moment ale privirii, dar și plăcerile descoperirii unor splendori nemaivăzute.

Romantic în opțiunile picturale, artistul se lasă „furat” de spațiile frecventate, românești sau străine, selectînd amprente identitare sau detalii specifice: peisaje, case, porți, pridvoare, turle de biserici, oameni prinși în secvențe și preocupări cotidiene. Arhitecturile tradiționale pe care le



schițează par anistorice, suspendate în timp, avînd semeția unor temple ridicate în canonul bunului gust. Plasate fie în cadrul lor natural, fie în cerdace sau vase de lut, florile participă cu propria energie cromatică la pitorescul cadrelor de ansamblu.

Multe din lucrările lui Ștefan Coman evocă atuuri ale feminității – cochetăria, grația discretă, melancolia. Postúrile sînt atent căutate. Șezînd sau dormind, femeia nud ilustrează posibilitatea de a etala frumusețea în stază pură, netrucată prin intervenții cosmetizante. Unele tablouri, în schimb, au tentă alegorică, sugerînd calmul meditației, trecerea timpului sau bucuria întîlnirilor conviviale.

Aș pune expoziția de la Ateneu nu doar sub semnul unui exercițiu plastic de primăvară, cît sub cel al unei tatonări absolut necesare. Din păcate, timpul a confirmat că pentru mulți artiști basarabeni galeriile Moscovei sînt mult mai apropiate decît cele ieșene. Reversul este la fel de valabil; pentru mulți dintre artiștii ieșeni, Chișinăul pare mai îndepărtat decît orice altă capitală europeană. În artă, ca și în politică sau în afaceri, distanțele se măsoară nu în metri, ci funcție de afinități, complicități și interese. Realitatea de necontestat este că talentul și inspirația nu se opresc la Prut, indiferent din ce parte privești. Pentru publicul ieșean, Ștefan Coman este cea mai proaspătă dovadă.

Prin „galeriile” artei...







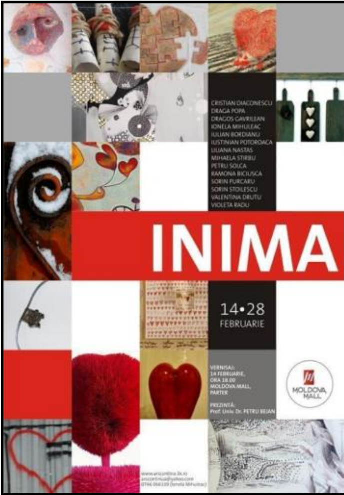
Echipa revistei de artă contemporană P.P.P. vă invită la lansarea numerelor 17-18, eveniment ce va avea loc în cadrul vernisajului de artă plastică

Recycle Bine
&
Trei culori cunosc pe lume

Adrian CRIȘMARU, Andreea DASCĂLU, Andrei DUMITRIU, Ana Maria NEGARĂ, Ciprian CROITORU, Claudiu CIOBANU, Cristian UNGUREANU, Dan ACOSTIOAEI, Dan GRECU, Eugen ALUPOPANU, Felix APTENE, George CERNAT, Ioan PRICOP, Marinela BOTEZ, Melania HANGAN, Mihai Cătălin GÎTMAN, Mircea TOFAN, Mitruț PEIU, Radu CARNARIU, Ștefan GRIGORAȘ, Tudor PĂTRAȘCU, Vladlen BABCINETCHI

PREZINTĂ: Petru BEJAN




CRISTIAN DIACONESCU
DRAGA POPA
DRAGOS GAVRILEAN
IONELA MIHULEAC
IULIAN BORDIANU
IUSTINIAN POTOROACA
LILIANA NASTAS
MIHAELA STIRBU
PETRU SOLCA
RAMONA BICIUSCA
SORIN PURCARU
SORIN STOILESCU
VALENTINA DRUTU
VIOLETA RADU
INIMA
14•28
FEBRUARIE
VERNISAJ:
14 FEBRUARIE,
ORA 18.00
MOLDOVA MALL,
PARTER
PREZINTĂ:
Prof. Univ. Dr. PETRU BEJAN
MOLDOVA MALL


EXPOZIȚIE DE PICTURĂ
ADRIAN CRÎȘMARU
LIVE
proiect:
ARTA ȘI JOCUL
Ras din rASă
VERNISAJ
Vineri 29.10.2010
ora: 18:00
Galeria Moldova Mall Parter
prezintă:
prof. Petru BEJAN











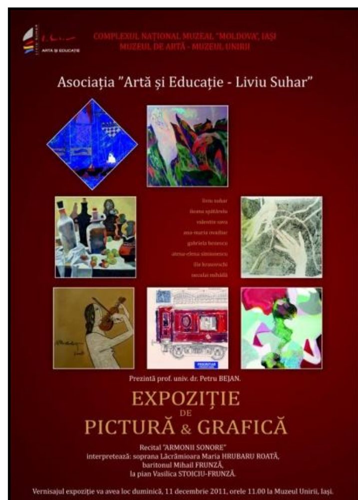






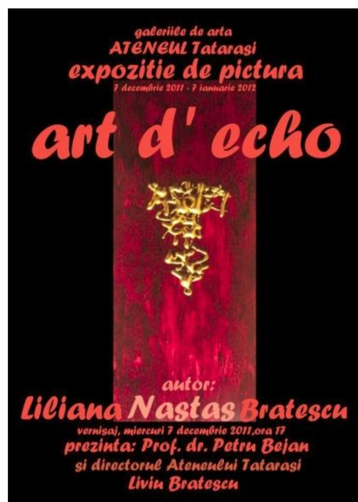

Time - Deco
Beatrice Anghelache,
Galeria Cupola, Iași
Vernisaj 2 Februarie 2008,
ora 17,
prezintă
Petru Bejan
și Selma Dragoș


Galeriile de Artă 'DANA'
Asociația 'PUNCTE PUNCT PUNCTE'
RURAL PLEIN AIR 2
PROIECTUL ARTISTIC ÎN SPAȚIUL RURAL
HODORA
EXPOZIȚIE
PARTENERI:
VERNISAJ: LUNI 5 DECEMBRIE 2011 ORA 18.00
GALERIA DE ARTĂ 'DANA' STR. LĂPUȘNEANU NR. 7-9
PREZINTĂ: PROF. UNIV. DR. PETRU BEJAN
ARTIȘTI PARTICIPANȚI


COMPLEXUL NAȚIONAL MUZEAL "MOLDOVA", IAȘI
MUZEUL DE ARTĂ - MUZEUL UNIRII
Asociația "Artă și Educație - Liviu Suhar"
Prezintă prof. univ. dr. Petru BEJAN.
EXPOZIȚIE
DE
PICTURĂ & GRAFICĂ
Recital "ARMONII SONORE"
interpretează: soprana Lăcrămioara Maria HRUBARU ROATĂ,
baritonul Mihail FRUNZĂ,
la pian Vasilica STOICIU-FRUNZĂ.
Vernisajul expoziție va avea loc duminică, 11 decembrie 2011, orele 11.00 la Muzeul Unirii, Iași.






galeriile de arta
ATENEUL Tatarasi
expozitie de pictura
7 decembrie 2011 - 7 ianuarie 2012
art d' echo
autor:
Liliana Nastas Bratescu
vernisaj, miercuri 7 decembrie 2011, ora 17
prezinta: Prof. dr. Petru Bejan
si directorul Ateneului Tatarasi
Liviu Bratescu



